القاهرة

أدب . فكر . فن

تصدر منتصف كل شهر • العدد ٩٩ • ١٥ صفر ١٤١٠ هـ • ١٥ سبتمبر ١٩٨٩ م • AL-QĀHIRAH

تحية إلى الثورة الفرنسية فى عيدها المئوى الثانى ١٧٨٩ - ١٩٨٩

- الثورة الفرنسية وتنوير الفكر العربى - الثورة الفرنسية فى كتابات عربية - المارسييز - الثورة الفرنسية والثورة الفنية - تنوير فولتير
- إعلان حقوق الانسان فى مرآة معارضيه - ما هو عصر التنوير
- الثورة الفرنسية ثورة ثقافية

رحيل المايسترو الأسطورة هربرت فون كارايان .

• الثمن ٥٠ قرشاً •



بالاضافة الى الابواب الثابتة

جمال محمود
والبحث عن الاصالة

إن تكريم نجيب محفوظ بجائزة نوبل





هو تكريم عالمى للأدب العربى

مملكة النبات للفنانة نزيهة رشيد




القاهرة
فى هذا العدد



رئيس مجلس الادارة

أ. دكتور سمير سرحان

رئيس التحرير

أ. دكتور إبراهيم حمادة

مدير التحرير

شمس الدين موسى

المشرف الفنى

محمود الهندى



الثمن ٥٠ قرشاً

الأسعار فى البلاد العربية

الكويت ٥٠٠ فلس . الخليج العربى ١٤ ريالاً قطريا . البحرين ٨٠٠ فلس . سوريا ١٤ ليرة . لبنان ٢٥ ليرة . الأردن ٥٠٠ فلس . السعودية ٥ ريال . السودان ٢٣٥ قرش . تونس ٢٨٠ر١ دينار . الجزائر ١٤ ديناراً . المغرب ٥٠ر١٢ درهم . اليمن ١٠ ريالات . ليبيا ٨٠٠ر٠ دينار . الدوحة ٨ ريال . الإمارات العربية ٨ درهم . غزة القدس ٥٠ سنت

الاشتراكات من الداخل

عن سنة (١٢ عدداً) ٧٠٠ قرشا ، ومصاريف البريد ١٠٠ قرش . وترسل الاشتراكات بحوالة بريدية حكومية أو شيك بإسم الهيئة المصرية العامة للكتاب

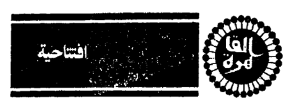
الاشتراكات من الخارج

عن سنة (١٢ عدداً) ١٤ دولاراً للأفراد . و ٢٨ دولاراً للهيئات مضافاً إليها مصاريف البريد ، البلاد العربية ما يعادل ٦ دولارات وأمريكا وأوروبا ١٨ دولاراً .

المراسلات

مجلة القاهرة ○ الهيئة المصرية العامة للكتاب ○ كورنيش النيل ○ رملة بولاق ○ القاهرة
تليفون : ٧٦٤٢٧٦/ ٧٧٥٦٤٩/ ٧٧٥٠٠٠

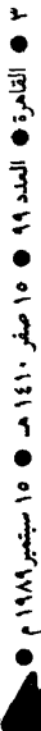
- جميع المراسلات باسم رئيس التحرير ◆
- الدراسات تعبر عن آراء أصحابها فقط ◆
- يخضع ترتيب المواد لاعتبارات فنية ◆
- أصول المواد لا ترد لأصحابها سواء نشرت أو لم تنشر ◆



عن الثورة الفرنسية أو المارسييز

إن الثورة الفرنسية تجسيد مادى لأفكار كل من فولتير وروسو ، وترجمتها إلى حقائق . ولا تكمن أهميتها فى أنها أنتجت أفكاراً جديدة ، وإنما فى تحويل الأفكار إلى وقائع . لقد أعلنت انتصار العقل على القوة ، وبرهنت على أن المثال الحيوى الحقيقى ، يمكن أن يجد الوسيلة التى يحقق بها ذاته . إن الثورة هى حملة فرنسا الصّليبية الثانية . وكالحملات الصّليبيّة ، امتدّت بعيداً إلى ما وراء حدود فرنسا ؛ وهذا ما يفرّق بين الثورة الفرنسية والثورة الانجليزية ، التى تدين لها الثورة الفرنسية بالكثير فى مجال الفكر ، منذ البدايات الأولى . ولم يكن هدفها هو تغيير الأوضاع فى فرنسا فحسب ، وإنما جاءت ــ أيضاً ــ كى تبشر بإنجيل جديد للإنسانية ، وتنشره على العالمين .

ولم تكن قضية الخلاف هى مجرد الملكية ضد الجمهورية (وقد أصبح هذا وحده سبباً ذكياً لمسلك العائلة المالكة) ولكن ، ما إذا كان مُخوَّلاً للشعب إقامة نظام سياسى وحكومة تتفق مع رغباتهم ، أو ما إذا كانت السلطة تخصّهم هم ــ كما يجب ــ أم أنها مستمدّة من الله . إن الأصل الإلهى للسلطة المفوّض بها البيت الملكى ، إنما كان حجر



الزاوية للملكية الفرنسية القديمة . ومن حيث المبدأ ، لم يكن لدى الثوار شيء ضد تحويلها إلى ملكية دستورية ، يستمدّ منها الملك سلطته ، ويستخدمها من خلال إرادة الشعب ، وإنما كانت بالضبط ، تلك الفكرة العامة المتعلقة بسيادة الشعب والتى لم يكن يقبلها الحكم القديم ، مهما كان الثمن . لقد وضح منذ البداية ، أن هذين المثالين السّلطويين لا يستطيعان العيش جنباً إلى جنب ، وذلك لأن انتصار الأفكار التى شاعت فى فرنسا وقتذاك ، كانت تعنى بالتأكيد نهاية الحق الإلهى فى كل مكان . وهذا ما جعل من الحتمى أن تتآزر كل الملكيات فى أوربا ضد الثورة . إن الصراع لم يكن قد انقضى بعد . ولقد مرّ أكثر من قرن على المطالب التى رفعتها باريس فى القرن الثامن عشر ، كى تكتسب طريقها إلى روسيا ، ولكن كان على كل دولة أوربية أن تنحنى لأفكار الثورة إن آجلاً أو عاجلاً .

ومن الصّعوبة إلى حدّ كبير ــ بل إن لم يكن من المستحيل ــ إتخاذ موقف موضوعى حيال الثورة الفرنسية . فالكمّ الذى دمّرته ــ من أجل إعادة البناء ــ كان هائلاً ، وكان كافياً بذاته لأن يجلب عليها اللعنة ، فى عيون الذين يميلون إلى المحافظة ، ولكنها ــ إلى جانب ذلك ــ كانت تلجأ ــ إلى حدّ ما من خلال قوة الظروف ، وإلى حدّ ما من خلال اختيارها هى ــ إلى مثل تلك الطرق البربرية لسحق المعارضة مما كان مأخوذا إلى حدّ غالب وبعيد من مثالياتها هى . إنما صرفت عنها ــ على نحو مطرد ــ المتعاطفين معها والمؤيّدين لها ، وفى النهاية انهارت وسط كراهية الجماهير التى حرّرتها ، بل إن أكثر المقتنعين المؤيدين لروسو لا يمكنه أن يوافق على سلوك أعظم أنبيائه حماساً ــ روبسبير ــ ما لم يضع فى اعتباره شعار اليسوعيين الذى كان يرى أن الغاية تبرّر الوسيلة .

إن الثورة الفرنسية تقدم صورة ، توجد دائماً عندما تجسد الأفكار نفسها تجسيداً مادياً ، وعندما تصبح النظرية تطبيقاً عمليا . فالفيلسوف ــ أو المنظّر ــ يتحرك فى عالم الذهن ، وبذا فهو رجل الفكر ، أما الطبيعة الإنسانية فهى غير معقولة ، ومحكومة بالفطرة .

إن التقدير المغالى فيه لأهمية العقل والفكر المنطق ــ تلك الخطيئة المحدقة بالفرنسيين ــ عاد إلى موطنه كى يعشّش بنتائجه فى الثورة . لقد أراد قادة الفكر تحقيق العدالة ، وأراد الرّعاع الانتقام ، وأراد روسو إذعان المواطنين الاختيارى ــ ممن لهم حقوق متساوية ــ لسلطة مختارة منهم ، بينما كان يسعى الثوّار إلى تحقيق النفوذ الشخصى . ومن ثم ، تحوّل إنجيل العدالة والحب الأخوى إلى رعب ، وإلى مقصلة .

وبالطبع ، لا يقع الخطأ كله على عاتق الثوّار وحدهم ، ولكن ــ على الأقل ، وإلى حد كبير ــ على خصومهم . فلم يكن الملك ، والملكة ، والطبقة الارستقراطية ، ورجال الدين ، ليستسلمون إلا بالإكراه ، وإن كانوا على استعداد لأن يسحبوا الامتيازات التى قرروها لأنفسهم فى أية لحظة ، إلا أنهم لم يكونوا أقوياء إلى درجة كافية تمكّنهم من فعل ذلك . كما كانت الملكة تبحث عمن يعينها من بين الحكام الأجانب ضد شعب فرنسا . كما عمل اللاجئون الفرنسيون فى خدمة الجيوش الأجنبية ، وبقيت غالبية رجال الدين ترفض المصالحة . وباختصار ، أصبحت الثورة صراعاً مطلقاً من أجل السلطة ، أو بالأحرى من أجل مجرد الوجود .

وفى غضون صراع الثوار هذا ضد الملك والارستقراطية ، برزت ظاهرة جديدة تماماً فى شكل وعى بالقومية ، كان له أهمية حاسمة فى المستقبل ، وإن لم يكن معروفاً فى القرن الثامن عشر . فالحضارة الأوربية ــ التى كادت تكون وقتذاك مقصورة على نحو كلى على الطبقات العليا ــ كانت فرنسية . أما المصالح السياسية وأمور الثقافة فقد كانت بعيدة على نحو حاسم وصارم . فمثلاً ، كان كثير من الفرنسيين أنصار متحمسين لفردريك العظيم ، وكانوا يقدّرون انتصاراته على الجيش الفرنسى كانتصار للتنوير ، بينما كان فردريك نفسه مشبّعاً بالثقافة الفرنسية ، وكان يحسّ بازدراء شديد جدًّا للألمان ، ويعتبرهم ــ من وجهة النظر تلك ــ برابرة غير متحضرين . وكانت النظرة المعتادة إلى الحروب وجيوش المرتزقة التى تعمل لدى السلالات الحاكمة ، تعتبر خدماتهم أمراً من أمورهم الشخصية . ولقد كان من الممكن أن نجد نبلاء أمة معينة يخدمون وهم راضون وسعداء فى جيش يحارب ضد جيش آخر يرأسه حاكم وطنهم . وكانت جيوش المرتزقة فى كل مكان ، تتألف من قوميات مختلفة ، حتى إنه ليمكن لواهب كريم ، أو ملك أبوى أن يقوم ببيع تلك الجيوش برمّتها إلى شخص آخر .

إن الفكرة الأصيلة التى كانت تكمن خلف الثورة هى تحرير كل الناس من نير التبعية المفروضة فرضاً إلهيًّا . ولكن عندما قاد كل حكام أوربا الجيوش ضدها ، كان ولابد للثوار ــ قبل أى شىء آخر ــ أن يهبّوا للدفاع عما صنعته أيديهم : «الثورة الفرنسية» . وهذا يفسر كيفية مجىء الحروب الثورية لتوقظ فكرة القومية . إن الأمة كلها وجدت نفسها فجأة تشعر بوجود مصلحة حيوية عامة ، كان ولابد وأن تحميها ضد الأعداء الخارجيين ، الذى كان عليهم أن يأتوا لمساعدة الأعداء داخل بوابات الوطن . كانت الأعداد الهائلة من المتطوعين تتدفق من كل لون ، مدفوعة بحماس متّقد ، مع تلك الجموع من المواطنين الذين كانوا يحققون الانتصارات بسرعة وعلى نحو حاسم ، رغم أن الجيوش النظامية المحترفة التى كان يحشدها خصومهم كانوا يحتقرونهم احتقاراً شديداً . وكان على دعاة القومية فى كل قطر أن يقيموا نصباً تذكارياً للثورة الفرنسية ، لأنه خلال تلك الثورة ــ ووريثها نابليون ــ كان الوعى بالقومية يستيقظ لأول مرة فى روح الشعوب الأوربية . لقد قوبلت بداية الثورة بترحاب وغبطة عظيمين من قادة الفكر فى كل الأقطار : مثل جيته ، وشيللر فى ألمانيا . . الخ . وبنفس التأكيد ، كان يمكن للجماهير المظلومة فى كل مكان ، أن تتبع المثل الفرنسى وهى سعيدة ، لو كان قد توافرت لها القدرة على فعل ذلك . إن المنزلة الرفيعة التى حظيت بها الثورة ، كانت ستؤدى بالحتمية إلى تأسيس فورى للجمهورية الأوربية ، إلا أن القدر أراد شيئاً آخر . أراد النتيجة أن تصبح الثورة إنجازاً فرنسيا خالصاً ، لذا كان على الأمة الفرنسية أن تدافع عن نفسها ضدّ بقيّة العالم .

إن صرورة الدفاع عن النفس هى التى أدّت إلى إعدام الملك والملكة اللّذين كانا يؤمنان ــ خطأ أو صواباً ــ بوجوب التحالف مع الأجنبى ، ومع الطبقة

الارستقراطية المقرونة بالمهاجرين ، والرغبة فى الإرهاب ، وأخيراً ، بالإجراء المحتوم وهو الديكتاتورية .

وبينما كانت الأشياء كلها تتغيّر ، كان على الأمة الفرنسية أن تتحمل ثمن التقدم الذى انتهى بأن تقدم الثورة انجازاً حقيقياً إلى كل أوربا . إن الحرية السياسية والفكرية ، والقضاء على الإقطاع ، وعلى نفوذ السلطات الدينية ، وامتيازات الطبقة الارستقراطية . . . كل تلك الإنجازات ــ التى عرفتها أوربا كلها ــ إنما هى من عمل فرنسا التى كان عليها وحدها ــ إلى حدّ بعيد ــ أن تدفع فاتورة الحساب .

وكان كل هذا ــ بلا شك ــ أعظم هدية قدمتها فرنسا إلى أوربا .

الحقيقة ، أن الحماس لما فعلته الثورة الفرنسية قد خمد إلى حدّ كبير ، ولكن إذا كان هناك ما قد حل مكانه على نحو إيجابى ، فيجب ألاّ نسمح لأنفسنا بأن نحط من قدرها ، أو ننكر دلالاتها . إنّ أية ثورة كبرى ، لا يمكنها أن تنجح إلا إذا كان الشىء الذى تهدمه قد أصبح عائقاً للتقدم الطبيعى ، وكان الشىء الذى تبنيه ضرورياً للطبيعة الإنسانية . ومن جهة أخرى ، فمن المؤكد أيضاً ، أنها تناضل من أجل حقائق ليست «أبدية» ، وأنها ــ على أى وضع ــ غير قادرة على إعطاء تأثير لما تعتبره حقيقة فى شكل مجرد . إن ما يحدث فعلاً إنما هو أمر ثابت ومألوف ، وهو أن القديم والجديد يلتحمان ، وبعد عنف قليل أو كثير ، يتأرجح البندول بين الاتجاهات الثورية ، واتجاهات ردود الفعل ، لكى يتشكل شىء لا هو بالجديد ولا هو بالقديم ، وبالتالى يترك المتطرفين ــ من كلا الجانبين ــ غير مقتنعين ولا راضيين . وهذا ــ بلا شك ــ أمر ضرورى لتحقيق تقدم أبعد .

وهكذا ، لم تستطع الثورة الفرنسية أن تُرضى لا ثوار عصرها ، ولا ثوار العصر المتأخر . وإذا ما بدأنا بموضوع مجىء طبقة حاكمة تحت سلطة ملكية عن طريق سيادة الشعب ، فإننا نجدها قد فشلت فى تحقيقه ، وقامت ــ بدلاً من ذلك ــ بترسيخ سيادة الطبقة البرجوازية على قاعدة ثابتة . واستطاعت هذه النتيجة ــ طبعيًا ــ أن ترضى المتطرفين من كلا الجانبين . إن ممثلى الحكم القديم فكروا (ولا يزالون يفكرون) فى أن حكم الطبقات الوسطى (بعيداً عن أن يكون أكثر عدالة وأقل أنانية من غيرهم) قد أدى إلى مجرد انطلاق رأس المال واتساع نفوذه ، حتى رأت الطبقات العاملة نفسها مخدوعة فى آمالها المتعلقة بالحصول على حقوق متساوية . وكلا الحكمين صادر عن وجهة نظر واحدة ، وبالتالى ، فهما جائران . فالبلوتوقراطية Plutocracy (أى حكومة الأثرياء) كانت قد بدأت خلال الحكم القديم . أما الثورة ــ فبغض النظر عما فعلته من شىء آخر ــ فقد سمحت لقطاعات عريضة فى المجتمع ــ ممن لم تستفد الأمة شيئاً من قدراتهم حتى اليوم ــ أن يشتركوا فى الحكم . أما الطبقة البرجوازية ، فقد كانت أحسن تعليما ، وأكثر ذكاء ، وأكثر قدرة من الطبقة الارستقراطية التى (أى الطبقة البرجوازية) نسختها ، وحلت محلها ، مع أنها كانت تفتقر إلى جلالها ، وروحها ، وتقاليدها الاجتماعية . أما بالنسبة لعامة الجماهير فقد منحتهم الثورة حرية سياسية أكبر ، ومساواة أمام القانون ، وفرصا لتعليم أنفسهم وتحسين أحوالهم ، مع إعفائهم من أكثر الضرائب ظلماً . وهكذا ، كانت المحصلة النهائية للثورة سلسلة كاملة من الإصلاحات العامة العالية المستوى ، يمارسها الناس الآن عشوائيا ، وقد تناسوا تماماً أى صراع بذل فى سبيل الحصول عليها . وبدلاً من أن تروح كل طبقة فى المجتمع ــ ماعدا الطبقة الارستقراطية ــ تعترف بالجميل ، وتقرّ بكل شىء يعزى إلى الثورة ، أخذت تفتح عيونها فقط على الأشياء التى فشلت فى تحقيقها . هناك قفزة هائلة جدًا بين حكم طبقة صغيرة مغلقة ومتميّزة ، وبين مساواة شاملة على المستوى العام .

ولم تذهب الثورة من الناحية العملية ــ إلى ما أبعد من توسيع قاعدة الطبقة الحاكمة ، بينما كانت مسألة المساواة الشاملة فى الحقوق معترفاً بها من الناحية النظرية . إن تلك المسألة ــ وإن بقيت غير محققة من الناحية العملية ــ لم تكن تعزى كلية إلى تهافت إرادة الطبقات العليا ، ولا إلى تهافت إرادة الطبقات الأدنى ، وإنما إلى الطبيعة الإنسانية التى يشترك فيها كلا الطرفين . لقد أصبحت الثورة بسرعة صراعاً بين البرجوازية المتحررة ، والطبقات الأدنى التى كانت تسير فى أعقابها .

وبينما كانت الطبقات الأدنى تحصل على مزيد من المكاسب كان الأمر يزداد وضوحاً ، وهو أن هدفها لم يكن حقوقاً متساوية ، بل تدمير أحسن ما فيها ، كما لم يكن تحقيق المساواة وإنما ديكتاتورية البروليتاريا . إن استغلال قلة من القادة الطموحين أو عديمى الأخلاق لغرائز الدهماء ، أدّى إلى الإرهاب ، الذى خلق فى النهاية رغبة شاملة من أجل تحقيق آداب سلوكية ، ونوع ما من النظام . ولذا ، كانت الديكتاتورية العسكرية أمراً حتمياً . .

إن نهاية الثورة تركت الطبقة البرجوازية تسيطر على الميدان ، ولكن من المهمّ جدًا أن نلاحظ أية طريقة كان حكمها مهدداً من قبل البروليتاريا التى تسعى اليوم إلى إقصائها عن العرش . إن الثورة الفرنسية تحدّد بداية الحركة البولشفية . وهناك شىء آخر تشترك فيه مع البولشفية ، وهو تحكّم المدينة الكبيرة فى عامة القطر . فالسلطة التى كانت متمركزة تماماً فى يد الملك انتقلت إلى العاصمة . وكانت باريس هى صانعة الثورة ، والإرهاب ، والديكتاتورية العسكرية التى وضعت حدًا للإرهاب . ومن بداية الثورة ، ومن بعدها ، أصبح الرجل الذى يسيطر على باريس ، يسيطر على فرنسا ؛ والحزب الذى لديه القوة الكافية التى تمكنه من هزيمة خصومه فى باريس ، يستطيع السيطرة على القطر كله . إن المثقفين الذين أشعلوا نار الثورة كانوا مقيمين فى العاصمة ، وكانوا بعيدين تماماً عن بقية القطر . وهذا يشير إلى أن كل الحركات الثقافية ــ كعقلانية فولتير ، ومثالية روسو ــ كانت من نتاج المدينة .

إن خصومها من الأرستقراطيين ورجال الدين ، كانوا ينجذبون بأعداد متزايدة نحو البلاط الملكى منذ لويس الرابع عشر . وكانوا هم أيضاً بعيدين تمام البعد عن بقية الأمة فيما عدا مقاطعة أو مقاطعتين كاثوليكيتين تماماً ، أو يسيطر عليهما الكلتيون مثل مقاطعتى بريتانى ، ولافاندى .

كانت فرنسا أساساً بلداً زراعيا ، أما الصناعة فقد كانت فى دور التكوين . كان

الفلاحون فقراء ، وجهلاء ، ومظلومين . ولم تكن لديهم فكرة محددة عما يجرى ، وإنما كان كل ما يعرفونه هو أن وضعهم سيّء ، وأن الثورة قد وعدت بتحسينه . إن المجتمع الزراعى كان — ولا يزال — مجتمعاً لا سياسياً ، ويتبع أى شخص يحسّن — أو يعد بتحسين — وضعه المادى . إن تفوق المدينة على الريف هذا ، بدأ مع الثورة ، وأصبح يترسّخ بثبات أكثر وأكثر خلال القرن التاسع عشر ، ومع ازدياد تضخم السكان فى المدن ، أخذ نموّ الصناعة يعظم ويتعملق . وفى عصر حق المواطن العام فى الاقتراع ، راحت أهمية المدينة تنمو فى ثبات ، واستطاعت الجماهير أن تحتك بالمثقفين البارزين ، بل وأصبحت الطبقة البروليتارية تمارس السياسة . ويعنى هذا — باختصار — أن عامة الشعب بدأت تفكر . وبعقد مقارنة ، انكمش المجتمع الزراعى (فى أوربا الغربية) على نحو متواصل ، وكانت النتيجة أن أخذ التأثير المحافظ يضعف . وبدلاً من التعارض بين الرجل الريفى المحافظ (الذى مازال يعيش إلى حد بعيد فى نفس الوضع الذى كان عليه فى عصور الإقطاع) وبين رجل المدينة التقدمى ، سنجد من هنا فصاعداً ، التعارض يقوم بين نمطين من رجال المدينة يتمثلان فى البرجوازية فى مواجهة البروليتاريا . وهذا التعارض ، بشرت به الثورة الفرنسية ، وأصبح — على نحو مطّرد مشكلة العصر الرئيسية .

وكان معنى ذلك ، تحويل الاهتمام من المجال السياسى إلى المجال الاقتصادى ، أى عندما تملكت البروليتاريا — مع استثناءات قليلة — حقوقاً سياسية متساوية ، بدأت تدرك الحقيقة ، وهى أنها لن تحقق مساواة اقتصادية فى هذا المسار ، ولذا ، تحولت إلى الاشتراكية .

والاشتراكية — ككل الحركات التى تسود عصرنا — جاءت مع الثورة الفرنسية ومن خلالها . إن الثورة هى نقطة الانطلاق الحقيقية ، لعصر جديد : إنها بداية عاصفة عاتية لم تخمد حتى الآن ؛ إنها أصل المشكلات التى لا تزال تلهب الحاضر بأسئلتها ومشكلاتها .

إن الثورة شطرت الأمة الفرنسية من أعلاها إلى أسفلها ، ولاتزال الندبة ماثلة للعيان ، ومازالت تجعل نفسها دائماً محل شعور . هناك هوّة فسيحة بين روح الحكم القديم وروح الثورة . لقد كان ينتمى إلى الحكم القديم (بالمعنى الروحى الذى لا يتضمن — بالطبع وبالضرورة — الانتماء إلى حزب سياسى) الطبقة الأرستقراطية ، والجيش ، ورجال الكنيسة ، وشطر من الطبقة البرجوازية . وكان يستثنى من تلك الدوائر ، أصحاب الذهنية «الثورية» .

كانت الطبقة الأرستقراطية تنتمى إلى الحكم القديم ، لأنها لم تكن قادرة على الإطلاق أن تتجاوز خسارة وضعها ، ولأنها ركّزت همّها كليّة فى البلاط الملكى (وهنا يكمن أحد الأسباب الرئيسية التى جعلت الأمر يختلف عنه فى انجلترا) . ومن ثم ، خسرت مركز ثقلها ومعناها فى الثورة ، بل ضاع منها تفوّقها الاجتماعى لقد أصبحت زمرة صغيرة محصورة ، ولكن بلا قيمة . أما الكنيسة فقد سالمت الجمهورية من منطلق دوافع سياسية وعملية . ولكن — بسبب طبيعة القضية — فإنها لم تستطع إلا أن تفضل ملكية كاثوليكية على أى شكل ما مَن أشكال الحكم ، يعتبرها — فى أحسن الأحوال — غير هامة ولا متحيّزة . أما الجيش — أو بالأحرى مجموعة الضباط كجسم متوحّد — فقد كان يميل نحو الحكم القديم ، لأنه كان دائماً يعارض الاعتماد على البرلمان وعلى إرادة الشعب ، وذلك لأنه كان يتألف — إلى درجة كبيرة — من الأرستقراطيين ، ولأنه كان شكلاً من أشكال الأرستقراطية الإقطاعية القديمة التى كانت تعتبر فضائلها العسكرية عنواناً على وجودها . وإلى هؤلاء وهؤلاء ، يمكن ضمّ جزء من الطبقة البرجوازية ، ليس من الحتمى أن يكون من صميم طبيعة وجود هؤلاء — كالطبقات المذكورة سابقاً — ولكن بسبب التخوّف من الخسائر المادية . وعلى الجانب الآخر ، نجد الجزء الأكبر من الطبقة البرجوازية العليا والصغرى ممن حققت لهم الثورة الحرية التى لا تزال ذكرى حية . زد على هذا الطبقات العاملة والبروليتاريا الذين اعتبروا الثورة مجرد بداية ، ولكن لا تزال بداية ثورتهم . وإلى هؤلاء يمكن أن يُضاف المثقفون ، وفى النهاية ، الأقليات الدينية المضطهدة كالبروتستانيين واليهود . ضف إلى ذلك ، أن كل جنسية ، أو قومية ، مضطهدة فى فرنسا ، كانت أيضاً إلى هذا الجانب .

لقد برهنت قضية دريفوس على أن هذا الانقسام كان — إلى درجة واقعية كبيرة — موجوداً قبل قرن . لقد انقسمت الأمة فى الحال إلى حزبين . وكانت نقطة الخلاف الفعلية السريعة — وليس غير — هى الذريعة والتحجج من أجل صراع حقيقى تحول إلى سؤال :- كان يجذب عقول الدولة مادام لم تعد تثار مسألة الحق الإلهى — هل العدالة ، أم السلطة الاستبدادية يجب أن ينتصر على الآخر ؟؟ إنه الصراع الأبدى بين النمو والاضمحلال ، بين المستقبل والماضى . وكان كل شيء لديه إرادة النمو بداخله ، ينتمى إلى حزب الثورة . إن المعنى الحقيقى للثورة الفرنسية يتمثل فى أنها لحمت هذا الجزء المتنامى بوحدة روحية . وهى مستقلة تماماً عن مساق الثورة المادية بأعاصيرها وإرهاباتها وإنجازاتها ، خلقت الثورة الروحية وحدة إنسانية تمثل كل ما هو فتىّ وله مستقبل إلى جانبها ، وكل ما هو عدوّ للقديم ، ولكل ما هو بال ومنسوخ . تلك هى الروح الثورية الحقيقية التى استقلت تماماً عن الأحزاب السياسية والبرامج .

لقد حملت فرنسا تلك الروح ، وهذا الانقسام إلى كل قطر فى أوربا . إنّ لنفس الطبقات فى كل مكان عقليات متشابهة : رجال الدين ، مع الطبقة الأرستقراطية ، مع الروح العسكرية وممثليها ، إنهم نفسهم فى كل بقاع العالم يتصرفون بطريقة تعود عليهم بالضرر ، بينما تعود على خصومهم بالنفع . . تماماً كما يفعل المشايعون للحرية من جانبهم . ولكن يجب على المرء ألا تضلّله أسماء الأحزاب الشيوعية . لقد وضعت الثورة هذه المعارضة محل المعارضات القديمة : منذ الآن لن يكون هناك مزيد من الحروب التى تتعلق بسلالات حاكمة (باستثناء حرب روسيا التى وقعت عام ١٩١٧) أو من الحروب الدينية ، أو من الاضطهادات . إلا أن الصراع بين زوج جديد من المهاجمين المتصارعين قد أرجىء قرناً بعد قرن ، هما : خلق غير متعمد للثورة ، والقومية .

لقد رأينا من قبل كيف تولدت القومية . وكان على فرنسا أن تدافع عن الثورة ضد الهجمات الحتمية التى كانت تقوم بها أمم أجنبية تحت قيادة أمرائها . وحتمية ، لأنه كان من المستحيل أن يتعايش النّظامان —

سلميا ـ جنباً إلى جنب . وكان لأول مرة ـ تثار حكومة للحرب من أجل موضوع يمسّ كل الأمة شخصياً ، ويثير حماسها العاطفى . وفى هذا السبيل ، ظهر أول جيش قومى ومعه الوعى بما كان يعنى استيقاظ أمة . إن الثورة ـ التى أعلنت تحرير كل الجنس البشرى وتوحيده ـ خلقت ـ فى الوقت نفسه ـ بالقومية أكبر عقبة أمام تحقيق هذا التوحيد . وكلما أخذ المرء يتمعن بدقة فى دراسة الثورة الفرنسية ، اكتشف أن كل المشكلات التى تثيرنا اليوم انطلقت منها . لقد كانت ساحة اقتتال ، بدأت عليها الصراعات التى لا تزال ملتهبة حتى اليوم . إن كل شىء انبثق انبثاقاً طبيعياً تماماً من مبدأ أساسى ، هو : نبذ فكرة «الحق الإلهى» وإبطال مفعولها ، والتى رُمز إليها بإعدام الملك . بهذا الفعل ، قوبلت كل سلطة قائمة على أى نوع من التقاليد بالتحدّى كل الوقت . وفيما بعد ، ظهر شعار : ما يبنيه الإنسان يمكن للإنسان أن يهدمه . كما أعترف بالتقدم كشىء مشروع . ومن هذه اللحظة فصاعداً ، كان من المستحيل على الثورة أن تتوقف عند نقطة ما ، وبقيت كذلك نظرياً . ولكنها لا يمكن أن تقوم إلا من خلال العنف ، والقمع بالإكراه ، مما يتعارض مع الروح الثورية .

كانت الثورة ـ بين أشياء أخرى ـ مباراة بين الملكية ضد الجمهورية ، بادئة من فكرة الملكية الدستورية ، ثم أخذت تتقدم خطوة بعد أخرى حتى أدت إلى قتل الملك . إن المشكلة الحقيقية الأساسية هى الحكم المطلق فى مواجهة حكومة برلمانية . أما هل تستبقى ملكية شكلية كزينة مع حكومة برلمانية ، أم لا . . . فقد كان أمراً ثانوياً : فرئيس الولايات المتحدة الأمريكية ، يمارس حكماً مطلقاً أكثر من ملك انجلترا . إن الثورة كفلت انتصار النظام البرلمانى لكل أنحاء أوربا .

وكلما تقدمت الثورة ، أصبحت صراعاً بين البرجوازية والبروليتاريا ، ومن ثم ، انبثقت البرجوازية منتصرة . ولكن ، مع أن الثورة تحدّد بداية تفوق البرجوازية ، إلا أن الصراع لم ينته . وهو الآن يمثل القضية المركزية لسياسة أوربا الداخلية .

ولقد شهد النصف الأول من القرن التاسع عشر ظهور الأحزاب الليبرالية التى عرضت نظرة البرجوازية الاستشرافية عن الحياة . ثم تبع ذلك ظهور نفوذ الاشتراكية ، وتحوّل مركز الثقل إلى المجال الاقتصادى ، ومع الشيوعية حاز الأسبقية قبل أى شىء آخر . إن المراحل المختلفة فى هذا الصراع ، تتطابق بالضبط مع التطور الداخلى للثورة الفرنسية نفسها ، بدءًا من ميرابو ومروراً بدانتون حتى روبسبير . وبدلاً من حل المشكلة خلال ذلك انحازت إلى جانب واحد ، حتى وضعتها ديكتاتورية نابليون فوق الرّف ، وتحول الاهتمام إلى الحروب الخارجية ، تاركاً البرجوازية تستفرد بالساحة .

كانت الثورة صراعاً بين المدينة والقرية ، وكانت الغَلَبة فيه للمدينة . ومع هذا ، لم يختف التعارض نهائياً ، بل على العكس من ذلك ، إذ قام التطور فى المدينة بإبرازه وتأكيده . إن الاهتمام بالزراعة والصناعة فى كل مكان يعارض كل منهما الآخر . وكلما ازداد تقدم القرية صناعياً وتجارة داخلية ، احتلت الزراعة مقعداً خلفياً ، ولعل انجلترا أوضح مثال على ذلك . وعلى أية حال ، فقد انتهى هذا الصراع الآن . لقد لمسنا أن القومية وما فوق الأوربية **Europeanism** ، كلاهما منبثق من الثورة الفرنسية . وكان التطور من الأوربية إلى القومية . لقد فرضت القومية على الثورة بقوة الظروف الداخلية والخارجية . وكانت لها موازيات فى أوربا . وعند نهاية القرن الثامن عشر ، كانت القومية لما تزل غير معروفة ، ولكنها أصبحت فى القرن التاسع عشر عاملاً حاسماً فى السياسة الخارجية ، وسبباً لكل الحروب . ومنذ نهاية الحرب العالمية فحسب ، أطلت برأسها فكرة الكومنولث . واستمرّ الصراع .

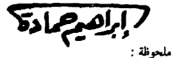
كانت الثورة صراعاً بين عنصرين فى الروح الإنسانية ، هما : العقل والعاطفة ، أو المثال الفولتيرى ومثال روسو . ويمكن أن يقال أنه بدأ فى روح فولتير بالرغبة فى تحقيق إصلاح معقول ، ثم أخذ يبتعد أكثر فأكثر نحو أمواه روسو العاطفية ، بكل ما تحمله تلك الكلمة من محاسن ومساوىء . وكلما ازداد التأكيد على تأسيس المساواة فى الحال ـ التى لم يكن من الممكن تحقيقها إلا بهدم كل شىء يمكن أن يكون فوق المعدل العام ـ أصبح من المستحيل تحقيق الحرية .

وهنا تكمن بذور الصراع المميت بين المثاليات السياسية لدى كل من الليبرالية والاشتراكية ، والذى يتبّدى بشكله المتطرف فى الفوضوية مقابل الديكتاتورية الشيوعية .

إن الدائرة التى بدأت بالرغبة فى التخلص من السلطة الصارمة فى الاهتمام بالحرية ، انتهت بسلطة لا تزال أكثر صرامة ، بالرغم من أنها انتقلت إلى أيدٍ أخرى . وفى صراع الروح «الثورية» ضد «الطغيان» ، فإن المغالين فى الثورية كانوا دائماً ملتصقين إلى التماثل بروح ما بعد أو ما فوق ردود الفعل .

وعندما ننتقل إلى مجال الفن نجد أن الثورة كانت صراعاً بين الكلاسية ـ ذات الصلة بالتعقيل ـ والرومنسية ذات الطابع العاطفى . لقد بدأت الثورة بالكلاسية كرد فعل ضد الفن «التافه» الأرستقراطى فى القرن الثامن عشر . إن الرومانسية ـ التى انطلقت من روسو ـ كانت عرضة فى تطورها لرأى الكلاسية ، وقد وصلت ذروتها فى عصر نابليون ، ولم تنتصر إلا مؤخراً . لقد بدأت بروسو وفترة حركة «العاصفة والدفع» (فى ألمانيا) ، ولكنها أخذت تعانى الانحسار والخسوف .

وأخيراً ، فإن الناظر إلى الثورة من أية زاوية ، سيجد معناها باقياً كما هو . ففى عنف ذلك الجيشان ، راح كل شىء يتداعى ويرتمى فى البوتقة . إن كل منطقة فيه يحدّد بداية عصر حديث ، ونقطة انطلاق بزغت منها لأول مرة كل المشكلات التى لا تزال تشغلنا حتى اليوم . وإنه لمن المستحيل أن نتأسف لقيام الثورة ، أو نوافق عليها ، ولكن لا يستطيع المرء إلا أن يقول بأن فرنسا من خلالها وجهت ضربة مميتة لنظامها العتيق ، ومهدت الطريق أمام نظام جديد شمل أوربا كلها ◆



ملحوظة :
كتبت هذه الدراسة فى الألمانية ونشرت عام ١٩٢٧ ثم ترجمت إلى الانجليزية وطبعت مع دراسات أخرى لنفس المؤلف :

Paul Cohen - Portheim - **The Spirit of France** (The Marseillaise) trans. by Alan Harris. London: Duck worth, 1933, PP. 81 - 96.

القاهرة

دراسة

الثورة الفرنسية وتنوير الفكر العربى

د . عاطف العراقى

يخطىء من يظن أن الثورات التى تحدث فى هذه البلدة أو تلك فى بلدان العالم تكون فى وادٍ ، والتغيرات الثقافية والفكرية والاجتماعية تكون فى وادٍ آخر . ويقينى أن الثورات الكبرى باعتبارها من الأحداث الهامة فى تاريخ البشرية تؤدى إلى تغييرات جذرية وتطورات هائلة فى أعمق أعماق الفكر والشعور والوجدان .

وإذا كنا نقول إن الثورات تكون فى الأعم والأغلب تطبيقاً للعديد من الأفكار التى ينادى بها مفكر أو أكثر من المفكرين سواء فى البلدة التى حدثت فيها الثورة ، أو فى بلدان أخرى من بلدان العالم ، فإنه من الخطأ إذن أن نقول إن الثورة حين تحدث تكون فى عزلة عن الأفكار التى تجىء بعدها .

وإذا أخذنا مثالاً على ذلك بما يقول به الفيلسوف الانجليزى المعاصر برتراند رسل أن الفلاسفة يعتبرون أسباب ونتائج ، فإن هذا القول إن دلنا على شىء فإنما يدلنا على أن المفكر بقدر ما يتأثر بأحداث مجتمعه أو عالمه ، فإنه بدوره يكون مؤثراً فى بلورة التيارات والأحداث التى تحدث فى هذا الوطن أو ذاك من أوطان العالم .

ورغم ما قد يوجه من نقد أو أكثر إلى أحداث الثورة الفرنسية وخاصة فى مجال قتل الآلاف من أفراد البشر ومن بينهم بلا شك مجموعة كبيرة من الأبرياء . رغم المقصلة التى قدم لها مئات ومئات من أفراد البشر فى فرنسا والقسوة البالغة التى اتسمت بها

مجموعة الأعمال التى تمت على أيدى رجال الثورة الفرنسية ، إلا أننا لابد أن نضع فى اعتبارنا أن تلك الثورة أردنا أو لم نرد قد تركت بصماتها على مسار الفكر ، ليس فى فرنسا وحدها ، بل فى بلدان عديدة تقع على خريطة العالم شرقاً وغرباً .

فلا تذكر الثورة الفرنسية إلا ونذكر معها مبادىء الحرية والإخاء والمساواة . لا تذكر الثورة الفرنسية إلا ونضع نصب أعيننا التغيرات الثقافية والتنويرية فى أرجاء العالم كله على وجه التقريب من مشرق الدنيا إلى مغربها .

ولسنا الآن فى مجال الحديث عن سلبيات الثورة الفرنسية وما أكثرها . لسنا فى مجال الحديث عن نتائج هدم سجن الباستيل وما أحيط بالنتائج من مبالغات لا مبرر لها . لسنا فى مجال التساؤل عن طبيعة الثورة الفرنسية وهل كان من الأفضل قيامها مع ما فيها من سلبيات ، أم كان من الأفضل للفرنسيين التركيز على التطور البطىء والذى قد يعد أفضل من القيام بثورة أريقت فيها دماء الكثيرين . ولكننا ــ وقد حدثت الثورة وأصبحت واقعاً تاريخياً ــ فى مجال الحديث عن نتائج تلك الثورة ، وكيف أنها بطريقة مباشرة تارة وبطريقة غير مباشرة تارة أخرى قد أدت إلى العديد من التطورات الفكرية والانجازات الثقافية وبحيث تركت بصماتها الواضحة البارزة على مسار الفكر الحديث فى أكثر بلدان العالم كما قلنا شرقاً وغرباً .

ويهمنا كعرب بصفة خاصة أن نشير مجموعة من الاشارات وفى حدود النطاق المرسوم للمقالة ــ إلى دور الثورة الفرنسية فى تنوير الفكر العربى بطريقة مباشرة وغير مباشرة سواء فى مجال الأدب أو مجال الفكر أو غيرهما من مجالات وما أكثرها .

وإذا كنا نقول إن الثورة الفرنسية كانت تحقيقاً عملياً لأفكار كثير من مفكرى أوربا عامة وفرنسا على وجه الخصوص والذين قامت أفكارهم وفلسفاتهم على الدعوة إلى النور والضياء ومحاربة الظلام والتقليد والأساطير والفكر الرجعى ، فأنه من المنطقى إذن أن يكون للثورة الفرنسية دورها الهام فى المجال الفكرى والثقافى والأدبى والفلسفى ليس داخل فرنسا وحدها ، بل إن أثرها امتد حتى شمل أكثر دول العالم شرقاً وغرباً فى أزمان متقاربة تارة ومتباعدة تارة أخرى .

ونحن فى عالمنا العربى قد تأثرنا بمبادىء الثورة الفرنسية . تأثر أكثر مفكرينا بالأفكار التى تعد نتاجاً للثورة الفرنسية . ولابد أن تشير إلى أن التأثر يكون فى مجال الموافقة ومجال الاختلاف أيضاً . نوضح ذلك بالقول بأننا إذا وجدنا مفكراً من مفكرينا العرب يدعونا إلى أفكار تعد امتداداً لمبادىء الثورة الفرنسية ، فإن هذا يعد نوعاً مباشراً من أنواع التأثر . وإذا وجدنا نفراً من المفكرين يناهض أفكار الثورة الفرنسية ويعلن الهجوم عليها كما هو الحال فى مجال محاربة العلمانية من جانب بعض مفكرى العرب ، فإن هذا يعد أيضاً نوعاً من أنواع التأثر ، وإن كان تأثراً سلبياً ، تأثراً يقوم على رفض الفكرة لا الموافقة عليها .

ومن الواضح فى المجال الأدبى بالنسبة لمصر على وجه الخصوص والعالم العربى على وجه العموم أننا نجد تيارين . تيار يعد معبراً عن روح المحافظة والتقليد . ويعد قائماً على جمع التراث القديم والقيام بتقديم شروح عليه وملخصات له دون أن يقدم لنا رؤية جديدة ولا تفسيراً مبتكراً . وتيار يعد معبراً عن انفتاحه على نوافذ الغرب . نوافذ الثورة الفرنسية على وجه الخصوص إنه التيار الذى يلائم العصر ويتفق مع التطور .

إن التيار الأول ، تيار التقليد ، تيار الاجترار من الماضى والبكاء على الأطلال ، لم يكن مقتصراً على الجانب الأدبى ، بل شمل حياتنا العقلية والفكرية حتى أصابها بالشلل والجمود .

يعرض علينا الدكتور شوقى ضيف فى كتابه الأدب العربى المعاصر فى مصر ، وحين حديثه عن فترة من الفترات التى مرت بمصر ، صورة واضحة لهذا التيار التقليدى بكل مساوئه وسلبياته . فهو يقول على سبيل المثال : على حين كانت مصر معنية بجمع التراث العربى والمحافظة عليه نزل بها طوفان العثمانيين فإذا هو يأتى على هذه الجهود العقلية الخصبة ، بل إنه يصيبها بعطل شديد ، فيتوقف فى مصر كل شىء ويعم العقم والجمود وتتراجع هذه النهضة الذهنية ، حتى تصبح شيئاً ضئيلاً جداً لا نكاد نتبينه إلا فى متون وملخصات يبدىء فيها الأزهريون ويعيدون ، وكل ما يستطيعون عمله أن يشرحوها . وقد يشرحون الشرح وقد يعلقون عليه ، وهم بذلك لا يضيفون إلى العلم شيئاً ذا خطر ، بل لقد عقدوا العلم تعقيداً بكثرة متونهم وشروحهم وتقريراتهم وتعليقاتهم وما حشدوا فيها من عقد وألغاز . . . . وفى هذا الوقت الذى قضى فيه على حياتنا العقلية والأدبية بالخمود والركود ، قضى على أوربا أو قدر لها حياة عقلية وأدبية نشيطة وهى

صدر حديثاً

ــ د . سمير سرحان ست الملك . وامرأة العزيز (مسرحيتان) : هيئة الكتاب

ــ أحمد الخميس . نجيب محفوظ فى مرآة الاستشراق السوفيتى : دار الثقافة الجديدة

ــ مختار السويفى . مراكب خوفو حقائق لا أكاذيب : الدار المصرية اللبنانية

ــ مشرفة محمد أحمد المليجى . عبد الخالق ثروت : هيئة الكتاب

ــ محمد محمد النحاس . حوش النخيل (رواية) : هيئة الكتاب

ــ يوسف جوهر . الساقية تدور (٥) قصص : هيئة الكتاب

ــ د . عزة محمد سليم سالم . هيبولوتوس فى المسرح : هيئة الكتاب

ــ د . عبد الحميد إبراهيم قاموس الألوان عند العرب : هيئة الكتاب

حياة تناولت مناحى الفكر الإنسانى جميعه من علم وفلسفة وأدب . (ص ١٩ ، ٢١) .

ويمكننا القول بأن التيار الثانى يعد مختلفاً اختلافاً جذرياً عن التيار الأول . إن الفرق بينهما أبعد من الفرق بين الإنس والجن . بين النور والظلام ، بين الانفتاح والانغلاق .

هذا التيار الثانى ، تيار النور والضياء والانفتاح يعد إلى حد كبير معبراً عن الاستفادة من روح الثورة الفرنسية . ألم تكن الحملة الفرنسية والتى جاءت إلى مصر بقيادة نابليون بونابرت عام ١٧٩٨ بعد الثورة الفرنسية ، وبصرف النظر عن مساوئها وسلبياتها ، كاشفة لأذهان المصريين عن وجوه جديدة للثقافة والفكر . لقد أثرت الحملة الفرنسية على عادات وتقاليد المصريين . لقد تم تأسيس المجمع العلمى المصرى . لقد درس علماء فرنسا كل جوانب الحياة فى مصر وقدموا كتاب «وصف مصر» فى تسع مجلدات . لقد تم إنشاء المطبعة والمكتبة والعديد من المعامل . ونستطيع القول بأن هذا كله يعد نتاجاً للثورة الفرنسية وتأثراً بمبادئها ودعواتها .

وقد استمر هذا التيار الثقافى المتنور أيام محمد على وبعد رحيل الحملة الفرنسية لقد حدث التزاوج بين ثقافة عربية داخلية وثقافة أوربية متفتحة . لقد حدث الاتصال بين العقلية المصرية والعقلية الأدبية الفرنسية على وجه الخصوص . وذهب المصريون إلى الديار الأوربية ، وقدم الأوربيون إلى الديار المصرية . لقد اختلط شباب مصر بشباب أوربا . وذهب رفاعة الطهطاوى إلى أوربا . وأنشأ محمد على مدرسة الألسن وتم تعيين رفاعة الطهطاوى ناظراً لها ثم أصبح رئيساً لقلم الترجمة .

وهكذا حدثت المعجزة الكبرى . حدث الاتصال بين عقلية وعقلية ، بين ثقافة وثقافة . زاد الاهتمام بالفنون الراقية بعد انشاء الأوبرا . فأين نحن الآن من هذه النهضة الكبرى ، نهضة التنوير . لقد انتشرت بيننا الآن دعوات تقول بالغزو الفكرى . دعوات تهاجم الحضارة . دعوات تسخر من طريق العلم ومنهجه دعوات تقوم على الخرافة والتقليد والاسطورة .

ويمكننا القول بأن الحياة الفكرية المزدهرة والتى تعد بطريقة مباشرة أو غير مباشرة نتاجاً للثورة الفرنسية وتأثراً بها ، قد ظهرت فى أجلى صورها بعد التركيز على الترجمة ونقل الأداب الأوربية إلى لغتنا العربية . والاهتمام بالترجمة يعد خير تعبير عن التأثر بالثورة الفرنسية والمبادىء التى قامت عليها تلك الثورة والتى تعد من أشهر ثورات العصر الحديث . لقد آمنت الثورة الفرنسية بمبادىء الحرية والإخاء والمساواة كما سبق أن أشرنا . ولا يخفى علينا أن هذه المبادىء تعد فى أساسها مبادىء إنسانية عالمية وعلمانية أيضاً . مبادىء تخلو من التعصب ، وضيق الأفق ، والانغلاق . والانغلاق يؤدى بالإنسان إلى أن يتنفس هواءً فاسداً راكداً .

هواء الحارات والأزقة والشوارع الخلفية وليس هواء المكان المفتوح المنطلق . والترجمة تعد تعبيراً عن امتداد الجسور وتواصل الأجيال ، ومن هنا كان الاهتمام بها يعد تعبيراً عن الإيمان بأن الثقافة لا وطن لها ولا عيب فى أن يستفيد أبناء كل أمة من ثقافات الأمم الأخرى . أما أن نقف عند التراث القديم لمجرد أنه تراث ، فإننا لابد أن نضع فى اعتبارنا أن التراث وحده لا يكفى . وكم فى بعض كتب التراث من أغاليط وخرافات قد تزيد عن عدد سكان الدول العربية . أليس الأجدر بنا أن ننفتح على ثقافات الأمم الأخرى وبحيث نعتقد أن البكاء على الأطلال ، أى الوقوف عند التراث لا فائدة ترجى منه ؟ .

والواقع أننا إذا طلبنا إجابات من بحثوا فى قضايا الثقافة العربية بما تشمله تلك الثقافة من مجالات عديدة أدباً كان أو فلسفة أو فكراً أو فناً ، فإننا سنجد العديد من جوانب التأثر بالثورة الفرنسية واضحة وبارزة فى موقف فريقين على الأقل . الفريق الذى دعانا إلى الوقوف عند الغرب وثقافة الغرب . والفريق الذى دعانا إلى الجمع بين الأصالة والمعاصرة . إن المعاصرة تعنى الثقافة الأوربية على وجه الخصوص . ومن هنا يمكننا القول بأن عدم التأثر الايجابى بمبادىء الثورة الفرنسية لا يظهر إلا فى موقف فريق واحد ، موقف الذين يطالبوننا بالوقوف عند التراث وعدم تجاوز هذا التراث وهو موقف أحسبه من أضعف المواقف لأن مطالب عصرنا غير مطالب العصور الماضية ولأن من قاموا بتأليف تلك الكتب ، كتب التراث إنما هم أولاً وأخيراً أفراد بشر مثلى ومثلك أيها القارىء العزيز ولم يكونوا من القديسين والمعصومين من الأخطاء . إنهم بشر أولاً وأخيراً .

ولابد أن نشير إلى أن مما ساعدنا كعرب فى مجال التأثر بالثورة الفرنسية والاستفادة من أفكارها ، الاهتمام بإرسال البعثات بصورة منتظمة وخاصة بعد إنشاء الجامعة المصرية عام ١٩٢٥ وبعد أن كانت جامعة أهلية منذ عام ١٩٠٨ م . لقد تم إرسال العديد من البعثات ، كما تم أيضاً الاستفادة من عديد من الأساتذة الأوربيين والذين عبروا من خلال دروسهم ومحاضراتهم عن التأثر إلى أكبر درجة بالثورة الفرنسية والأفكار التى تدعو إليها .

ومن هنا فإنه يمكننا القول بأن التأثر بالثورة الفرنسية قد جاء عن أكثر من طريق . جاء عن طريق الاهتمام بالترجمة ، ترجمة أمهات الكتب الأوربية ، جاء عن طريق ارسال العديد من البعثات إلى أوربا وخاصة فرنسا . وهل يمكن أن ننكر دور الثورة الفرنسية ، ومبادىء الثورة الفرنسية ، وروح النهضة الأوربية فى تشكيل جانب أو أكثر من جانب من جوانب الشخصية الأدبية والفكرية والفلسفية عند أمثال المازنى والعقاد وعبد الرحمن شكرى . هل يمكن أن نقلل من أثر الفكر الفرنسى على تشكيل وبلورة فكر العديد من الشخصيات العربية والمصرية ومن بينها على سبيل المثال لا الحصر ، مالك بن نبى .

والدكتور طه حسين هذا المفكر العملاق والذى يعد أعظم دعاة التنوير فى عالمنا العربى المعاصر من مشرقه إلى مغربه . لقد استفاد من الثقافة الفرنسية استفادة لا حد لها . وقدم لنا العديد من الآراء التى تدلنا على أنه قد استطاع هضم تلك الثقافة هضماً جيداً وبحيث طبقها على العديد من آرائه . وهل يمكننا أن ننسى تفرقة الحماسة بين مجال الدين ومجال العلم ونقده العنيف لمحاولات البعض الذين يحاولون استخراج النظريات العلمية من الآيات القرآنية . هل يمكن أن نقلل من أهمية فكره العلمانى الذى استفاده بصورة مباشرة من أفكار الثورة الفرنسية وبحيث وضع يده على مخاطر الخلط بين أمور الدين وأمور الدنيا وذلك حين ينادى البعض بالحكومة الدينية . هل يمكن أن نقلل من نقده لمناهج التعليم الأزهرى والتى كانت

موجودة فى عصره ويتم تدريسها بطرق لا تؤدى إلى أى نوع من أنواع التقدم لقد وضع طه حسين فى اعتباره إيجابيات الشك الديكارتى ورأى أنه أعظم من التقليد الذى لا مبرر له . لقد أقبل على الترجمة وأدرك أهميتها البالغة . لقد اتجه اتجاهاً انسانياً عالمياً حين أدرك ــ كما فعلت فرنسا ــ أهمية تعليم الآداب اللاتينية والرومانية . أدرك أهمية التعليم وأنه كالماء والهواء من حق كل مواطن من المواطنين . كانت مجلة الكاتب المصرى والتى كان رئيساً لتحريرها من المعالم الثقافية الكبرى فى تاريخ مصرنا المعاصرة ولا نبالغ إذا قلنا بأنها كانت أعظم مجلة من المجلات الثقافية فى وقتها ، وكانت الموضوعات التى تبحث فيها تبين لنا أن طه حسين قد طبع هذه الموضوعات بطابعه الفكرى المتميز . الطابع الذى يكشف عن إيمانه بأهمية إقامة أدب انسانى وفكر عالمى وبحيث يتخطيان حدود الزمان وحدود المكان . ويكفى أن نقول إن طه حسين قد نجح فى تلوين الثقافة العربية وبحيث تتجه فى بعض أبعادها نحو الثقافة الأوروبية الفرنسية . لم يجد غضاضة فى الاستعانة بالفرنسيين فى كثير من المجالات الفكرية والثقافية . وأذكر أنه عمل على مجيء عدد من المدرسين الفرنسيين يقومون بالتدريس فى المدارس الثانوية . وقد قاموا بعملهم على خير وجه ولن أنسى ما حييت فضل أحد هؤلاء المدرسين الفرنسيين وكان يقوم بالتدريس لنا فى مدرسة دمياط الثانوية والتى تخرجت منها منذ أكثر من ربع قرن من الزمان .

والواقع أن أثر الثورة الفرنسية على فكرنا العربى يعد أثراً بالغ الأهمية . أثراً إيجابياً بغير حدود . لقد عرفنا من خلال الثقافة الفرنسية أن هناك ثقافات أخرى غير ثقافات الشروح والمتون والكتب الصفراء . عرفنا أنه من الضرورى أن ننطلق إلى ثقافات أخرى عالمية ، وهذا يعد أفضل لنا من البقاء داخل ثقافة الجدران الأربعة . قمنا بتطوير عاداتنا وتقاليدنا نحو الأفضل . لم نحتفظ بالقديم لمجرد أنه قديم ، فقد يكون القديم شيئاً تقليدياً بالغ التفاهة والسذاجة والسطحية . وإذا كنا نقول بأن ثقافتنا العربية القديمة قد أثرت على الفكر الأوربى ، فلماذا إذن لا نعترف بأثر الثورة الفرنسية على فكرنا العربى . وهل نجد فى دنيانا ما يعد أعظم من الثقافة الأوربية .

إننى لا أتصور أدباً راقياً عالمياً إلا إذا كان مستفيداً من الثقافات الأوربية . هل يمكن أن نتغافل عن أثر الثقافة الأوربية على مدرسة الديوان ، عبد الرحمن شكرى والمازنى وعباس العقاد ؟ هل يمكن أن نفصل منهج محمد مندور فى النقد الأدبى عن الثقافة الأوربية الفرنسية . . . . وهكذا إلى آخر الأمثلة التى لا حدود لها .

لقد كانت الثورة الفرنسية من خلال أبعادها الثقافية كاشفة لنا نحن العرب عن أبعاد جديدة وعوالم جديدة لم نستطع التوصل إليها بدونها . وتاريخنا الفكرى والأدبى المعاصر يعد شاهداً على ذلك وخير شاهد . فلا يمكن تصور أبعاد فكر توفيق الحكيم إلا بدراسة الفكر الفرنسى . إن من يتأمل فى العديد من كتبه ومسرحياته يجد ذلك واضحاً غاية الوضوح وإن كان أكثرهم لا يعلمون إن لم يرتضى لنفسه الطريق المغلق ، طريق الظلام ، طريق خفافيش الفكر وأصحاب الفكر الرجعى التقليدى ، بل أثر طريق النور والضياء ، طريق الثقافة الغربية الفرنسية وما أعظمها من ثقافة . لقد كان فكره حياً غير ميت لأنه من نوع الفكر المفتوح المنطلق .

ولعل توفيق الحكيم كان يدرك أن الثورة الفرنسية إنما كانت مستفيدة من أفكار بعض المفكرين والذين كانت كتاباتهم ارهاصاً لأحداث الثورة الفرنسية . فهو يكتب قائلاً : إن صرير القلم اليوم هو نفير الإصلاح غداً . كما كان يضع فى اعتباره إيجابيات الثورة الفرنسية وبصماتها البارزة على مسار الفكر العالمى . ولعل ذلكما دفعه إلى التفرقة بين «الثورة» و «الهوجة» . فهو يقول فى كتابه (ثورة الشباب قضية القرن الحادى والعشرين) : الفرق بين الثورة والهوجة هو أن الهوجة تقتلع الصالح والطالح معاً كالرياح الهوج تطيح بالأخضر واليابس معاً ، وبالشجرة المثمرة والشجرة الصفراء معاً . أما الثورة فهى تبقى على النافع وتستمد منه القوة ، بل وتصد رعنه أحياناً ، وتقضى فقط على البالى المتهافت المعوق للحيوية ، المغلق لنوافذ الهواء المتجدد ، الواقف فى طريق التجديد والتطور . (ص ١٣) .

والواقع أنه ليس بالإمكان الحديث عن جوانب فكر توفيق الحكيم إلا وأن نضع فى اعتبارنا دواماً مبادىء الثورة الفرنسية من حرية وإخاء ومساواة . من تأكيد على قيمة الإنسان . من تركيز على قيم الحرية والعدالة وبحيث يكون الإنسان هو مركز الوجود ومحور الكون .

وما يقال عن توفيق الحكيم ، يقال عن عديد من المفكرين والأساتذة الذين نهلوا من الثقافة الفرنسية واستفادوا منها خير استفادة . ولنرجع إلى كتابات لويس عوض مفكرنا الكبير ، وأحمد لطفى السيد أستاذ الجيل والذى آمن بأهمية الثقافة الفرنسية وكيف أنه تعد تعبيراً ، وتعبيراً حياً عن مبادىء الثورة الفرنسية ، فأقبل على ترجمة العديد من الكتب من اللغة الفرنسية إلى اللغة العربية . وقدم لنا العديد من الدعوات الإصلاحية التجديدية التى تدلنا على أنه كان مبتعداً تماماً عن الفكر المظلم ومتجهاً بكل قواه نحو ثقافة النور والتنوير . وهل يمكن أن ننسى دوره الخلاق فى مجال إنشاء الجامعة المصرية والنظر إليها على أنها تعد مؤسسة ثقافة تنويرية أولاً وقبل كل شيء . فأين نحن الآن من نظرة لطفى السيد إلى الجامعة وذلك بعد أن اصبحت جامعاتنا كالكتاتيب أو أسوء منها حالاً . بعد أن انتشرت تجارة الكتب والمذكرات المقررة على الطلاب والذين لا حول لهم ولا قوة .

لقد اعتقد هذا المفكر بأن العلم لا وطن له . رأى الاستفادة من الثقافات الأخرى وهذا كله يعد من جانبه نوعاً من التأثر بمبادىء الثورة الفرنسية . وإذا كانت فرنسا قد اتجهت إلى احياء الثقافات العالمية القديمة وعلى رأسها الثقافة اليونانية ، فقد اتجه لطفى السيد إلى ترجمة العديد من الكتب التى تركها لنا أرسطو فيلسوف اليونان الكبير وهكذا إلى آخر الأمثلة التى تبين لنا مدى تأثر مفكرنا لطفى السيد بالثقافة الفرنسية وبالثورة الفرنسية وما دعت إليه من قيم خلاقة ، قيم مبدعة .

وإذا كنا قد أشرنا إلى إقبال العديد من مفكرينا وكتابنا على التزود فى الثقافة الفرنسية فإن هذا يظهر بأجلى صوره عند أمثال عثمان أمين من خلال اهتمامه بالفيلسوف الفرنسى ديكارت تأليفاً وترجمة ، ومحمود الخضيرى وقد آمن بأهمية الثقافة الفرنسية ودورها الكبير . ومصطفى عبد الرازق ويوسف مراد أعظم أساتذة علم النفس فى مصرنا المعاصرة ، ومنصور فهمى ، وحسين فوزى ، وسلامة موسى ،

وزكى نجيب محمود عميد حركة التجديد والتنوير والإحياء فى عالمنا العربى المعاصر ، وزكريا ابراهيم ، ومراد وهبه ، ويوسف كرم ، والأب الدكتور جورج شحاته قنواتى بارك الله فى عمره ، والدكتور ابراهيم مدكور ، وفؤاد الأهوانى ، وقاسم أمين ، وغير هؤلاء من مفكرين وكتاب وأساتذة استفادوا من الثقافة الفرنسية بطريقة مباشرة وبطريقة غير مباشرة .

درس أكثرهم فى فرنسا وحين عودتهم لوطنهم كانوا رسلاً للثقافة الفرنسية ، كانوا من خلال كتاباتهم وسائر أعمالهم معبرين عن الإيمان بالثقافة الفرنسية ودورها فى تشكيل ثقافتنا المعاصرة إذا أردنا لها أن تقدم شيئاً له أهمية لقد كشف أكثرهم عن أضرار الوقوف عند التراث لمجرد أنه تراث .

لقد نبهوا الأذهان إلى عظمة الثقافة الفرنسية ، وإلى أن مفكرى فرنسا لم يقوموا بجهدهم التنويرى لكى يظل فكرهم محبوساً داخل فرنسا ، بل إن واجبنا كعرب هو الاستفادة من فكرهم فى شتى مجالات الحياة نظراً وعملاً .

بل نجد من مفكرينا الذين اتجهوا بصورة أو بأخرى نحو الاصلاح الدينى ، من أمثال الشيخ محمد عبده ، من تأثر بالثقافة الفرنسية . وإذا كنا قد ذكرنا الشيخ محمد عبده ، فلأنه كان مستفيداً فى بعض دعواته الاصلاحية من فكر الغرب عامة وفكر فرنسا على وجه الخصوص . وإذا كانت فرنسا قد أدركت أخطار التزمت الدينى ، فقد رأى محمد عبده أن من واجبه الكشف عن الأخطاء والسلبيات التى وجدها عند بعض رجال الدين فى عصره . وكم دعانا إلى ضرورة تغيير مناهج التعليم الأزهرى وبحيث تواكب العصر ولا تظل محصورة فى نطاق الشروح الفاسدة والمتون العقيمة المجدبة كالأرض الخراب لا زرع فيها ولا ماء .

والواقع أننا وحتى الآن فى أمس الحاجة إلى الاستفادة فى مجال فكرنا الغربى من الثقافة الفرنسية ومن مبادىء الثورة الفرنسية . بل إننا الآن أكثر حاجة من القرن الذى سبق . فحركة التنوير التى ظهرت بأجلى صورها فى عالمنا العربى منذ منتصف القرن التاسع عشر وحتى منتصف القرن العشرين ، قد تراجعت إلى حد ما فى هذه الفترة الزمنية التى نعيشها . لقد انتشرت بيننا بعض الدعوات التى تعد معبرة للأسف الشديد عن الابتعاد تماماً عن الثقافة الغربية وعن مبادىء الثورة الفرنسية . بل إننا لم ننفتح حالياً على مبادىء الثورة الفرنسية بالدرجة التى انفتحنا بها على هذا الفكر منذ أيام محمد على وعصر اسماعيل . وإذا كان العالم يتقدم من حولنا تقدماً غاية فى السرعة ، فلابد إذن أن نطور أنفسنا ونطور ثقافتنا وبحيث نغترف من مناهل الثقافات الأوربية ومن بينها الثقافة الفرنسية والتى تبلورت فى مبادىء الثورة الفرنسية . فهل من المعقول أن نقف عند التراث وبحيث لا نتجاوزه ، أو على الأقل نتجاوز الكثير من المجالات التى اهتم بها تراثنا . ألم ينبهنا طه حسين إلى العديد من سلبيات تراثنا حين قال إنه لا يصح الوقوف فى مجال الطب مثلاً عند كتاب القانون فى الطب لابن سينا وعند تذكرة داوود . ألم يكشف لنا دعاة الأصالة والمعاصرة عن أهمية الثقافة الأوربية وبحيث تقف جنباً إلى جنب مع بعض الجوانب المشرقة من تراثنا .

هل من المعقول أن نصب غضبنا على العلمانية وكأن العلمانية تمثل كل شرور العالم . اليس الأجدر بنا أن نأخذ من العلمانية بمعناها الحقيقى بعض الجوانب التى تضىء لنا الطريق وتنير أمامنا سبل التقدم والنهوض .

أليس من مصائب الزمان أن يهاجم البعض منا الحضارة الغربية رغم انجازاتها الهائلة . أليس من التناقض أن يهاجم الفرد منا الحضارة الغربية من خلال كتاب قامت بطبعه المطبعة والتى تعد ثمرة من ثمرات الحضارة المطبعة التى أتت بها الحملة الفرنسية مع أدوات حضارية أخرى إدراكاً من جانبها بأنه لا غنى عن تلك الأدوات فى تشكيل حياة الإنسان الثقافية والفكرية تشكيلاً جديداً بناء . وهل يصح أن يهاجم البعض منا الحضارة الغربية من خلال ميكرفون ، أو خلال حديث له تنقله الأقمار الصناعية والتى جعلت العالم كقرية صغيرة كما يقول رجال الاعلام . ألا تعد الأقمار الصناعية وسيلة متقدمة فى مجال الثقافة بمعناها الواسع الشامل .

أليس من المؤسف له أيضاً أن يتحدث نفر منا عن الغزو الثقافى وهم لا يدركون إيجابيات التأثر بفكر الغرب وبفكر الثورة الفرنسية . ألم يضعوا فى اعتبارهم الإيجابيات الثقافية والفكرية للحملة الفرنسية التى جاءت إلى مصر . فمرحباً بهذا الغزو الذى يحمل لنا بضاعة ثقافية أعظم ألف مرة من كتب الحواشى وبعض كتب التراث الصفراء .

ألا يكفى الثورة الفرنسية فخراً أنها حاولت بأقصى طاقتها القضاء على معوقات التقدم والرقى ، وسعت سعياً حثيثاً نحو الاستفادة من مبادىء عالمية إنسانية كالحرية والاخاء والمساواة . لقد سعت إلى التنوير وايقاظ العقل الجامد المغلق والمنغلق على نفسه .

ليتنا إذن نحاول قدر طاقتنا الاستفادة بالمعانى السامية والخالدة التى استفاد منها مفكرونا وأدباؤ نا الكبار فى مصر المعاصرة ، من الثورة الفرنسية . فلنتجه إذن نحو ثقافة النور . ثقافة التنوير . لنبتعد تماماً عن التأويلات الفاسدة التى تباعد بيننا وبين تيار العصر الذى نعيش فيه .

فلم توجد الثورة الفرنسية بمبادئها إلا لكى تبقى وتستمر . ويقينى أننا إذا كنا قد واصلنا الطريق فى مجال الاستفادة من أفكار الثورة الفرنسية ، فإن حالنا سيكون مختلفاً اختلافاً جذرياً عما نجده الآن . يقينى أننا فى أمس الحاجة إلى الالتزام بسياسة التنوير التى دعت إليها الثورة الفرنسية . فى أمس الحاجة إلى تقديس العقل حتى ندك أرض التقليد والخرافة والأساطير دكاً . وانظروا أيها القراء الاعزاء فى دعوات طه حسين ولطفى السيد وتوفيق الحكيم وستجدون فى هذه الدعوات التى تعد صدى لمبادىء الثورة الفرنسية ، ستجدون فيها العديد من الدروس والمبادىء التى تساعدنا على أن نقدر الفن الجاد ، نقدر الأدب الذى يسعى إلى العالمية . نقدر كل ثقافة تؤدى إلى النور والتنوير . نقدس كل ما هو عقلانى . نبتعد تماماً عن الظواهر الخرافية والاسطورية التى رفضتها مبادىء الثورة الفرنسية . وما أعظم القيم وما أروع الدروس التى نستفيدها حين نلتزم بمبادىء الحرية والإخاء والمساواة . إنه واجب علينا حتى نستحق صفة الإنسانية . الصفة التى تميزنا عن الحيوانات . وإنه لجهد كبير ذلك الذى قام به دعاة التنوير فى عالمنا العربى المعاصر ، وكانوا مستفيدين بطريقة مباشرة أو غير مباشرة بمبادىء الثورة الفرنسية ◆

الثورة الفرنسية والثورة الفنية

إبراهيم فتحى

كان عام ١٧٨٩ نقطة انقطاع فى تاريخ فرنسا ، ولم تكن العاصفة الثورية مقصورة على الجانب السياسى بل اكتسحت مع هيكل المجتمع القديم أسس الطرق العتيقة فى التفكير والحس والشعور ومهدت الأرض الوعرة لنموذج جديد للإنسان . ومن المنطقى أن يبرز سؤال عن العلاقة بين الأوجه المختلفة للثورة ، وعلى الأخص الوجه المتعلق بالإبداع الفنى ، ومن المؤكد أن العاصفة الثورية كانت نتيجة لتراكم سحب كثيفة طوال فترة ليست بالقصيرة فى أوجه الثورة بأجمعها بدرجات متفاوتة .

ولنرجع إلى بعض «وقائع» تصف الهيكل العتيق وتتعلق بموضوعنا .

إن جمهور الأدب الفرنسى فى القرن السابق للثورة كان يتألف من بضعة آلاف قدر «فولتير» عددهم بما يتراوح بين ألفين وثلاثة آلاف ، وكان جمهور الفنون التشكيلية أقل عدداً ولا يتجاوز جامعى التحف الفنية وخبراء الذوق[1] . وكان الفنانون أذلاء مستغلون ويعدون من خدم المنازل[2] .

الاعداد « الثقافى » للثورة :

من المعروف أن القرن الثامن عشر فى فرنسا شهد حركة التنوير التى كانت بمثابة انتفاضة فكرية فنية انقضت على ثقافة العهد الوسيط والحكم المطلق .

فالذين أناروا العقول للثورة المقبلة كانوا ثوريين ووجهوا سهام النقد لكل ما هو عتيق ووضعوا كل شىء أمام محكمة العقل ، وبالإضافة إلى ذلك فقد ابدعوا تصورات جمالية جديدة . لقد كتب مؤسس حركة التنوير الفرنسية ، فرانسو ، مارى فولتير (١٦٩٤ - ١٧٧٨) الذى عرف سجن الباستيل الأعمال الأدبية مثل الملحمة (الهنرياد) والتراجيديا (زايير) والقصائد (كارثة لشبونة) والاقصوصة (زاديج وكانديد) . وكان بعيداً عن الغرق فى المتاهات الميتافيزيقية ومناهضا للنزعات اللا عقلانية الغامضة .

ويؤكد شارل لوى مونتسكيو (١٦٨٩ - ١٧٥٥) أهمية دور الفن ، ويذهب إلى أن للمسرح موقع الصدارة بين الفنون ، ويقف ضد النزعة البيوريتانية (التطهرية المتزمتة فى بريطانيا) التى تحرم المسرح والموسيقى .

وبعد ذلك يجىء دينى ديدرو (١٧١٣ - ١٧٨٤) خالق النقد الفنى (صالونات ١٧٥٩ - ١٧٨١) وأحد الأشكال الروائية (جاك القدرى) وشارح الجمالية الدرامية الحديثة (الابن غير الشرعى) ومؤلف «أبن اخ رامو» وهو داعية لبطل جديد فى الدراما ينتمى إلى البشر العادين من الطبقة الوسطى ومن الرواد الأوائل لعناصر من المسرح الواقعى .

ونقف عند جان جاك روسو (١٧١٢ - ١٧٧٨) وهو يختلف عن سابقيه فى نزعته اللا عقلانية والطابع الذاتى العاطفى لدعوته وأعماله (لم تكن الطبقة الوسطى متجانسة وقد تعددت الألوان المتنامية فى طيف ايديولوجيتها) . وروسو كتب الرواية « جولى أو هلويز الجديدة » كما كتب اعترافاته ، والقاموس الموسيقى .

فالممارسة الفنية والنقد الفنى كانا فى قلب الثورة الفكرية لرجال التنوير ، ولن نطيل فى تكرار ما هو معروف عن هؤلاء الأعلام .

الأوجه المتعددة للكلاسية :

كانت البوادر الأولى للثورة الثقافية إنضاجاً لمقدمات غرس عصر النهضة بذورها ، وفى فرنسا القرن الثامن عشر كان

«التقدم» منقوشاً على راية الاتجاهات الجديدة . ولم يكن مضمون ذلك التقدم إلا تدمير الهيكل الاقطاعى الاقتصادى والايديولوجى وتحويل المجتمع . وكانت فكرة «الحرية» محوراً لكل تجديد . وفى جميع الدوائر الفنية وعلى الرغم من التباين الظاهرى جاءت فكرة الفرد «الطبيعى» الحر فى المقدمة ، وهو إنسان مستقل عن التبعية الفعلية والروحية للسادة والحاكمين ، متحرر من اخلاقيات الخدمة والولاء والواجبات المتدرجة تجاه أنماط شتى من الرؤساء والسلطات .

فالحرية حق طبيعى لانسان طبيعى مزود بقدرات حسية ووجدانية وعقلية تشكل جوهره الداخلى . وكان الهدف تحقيق المجتمع البورجوازى الذى كان قبل أن يكشف عن تناقضاته ماثلاً فى الخيال باعتباره حضارة مثالية تجسد الانسجام الشامل للتطلعات الفردية .

وعلى الرغم من كل ذلك فإن المرحلة الأولى للتنوير فى فرنسا صبت الحساسية الجديدة فى القالب الكلاسى القديم . وكان فولتير يرى فى راسين وكورنى نموذجين رائعين ، وفى مؤلفه «معبد الذوق» يدافع عن المبادىء النظرية للكلاسية .

ولن نجد للانسان الطبيعى وللنزعة الواقعية تعبيراً واضحاً إلا فى قصصه الفلسفية ، دون أن يكون لذلك أثر فى نظريته الجمالية[3] .

لقد أدى فولتير كما يقول «جورج بليخانوف» إتاوة باهظة للجماليات الارستقراطية ؛ ومن أمثلة ذلك أنه كان يرى فى شيكسبير عبقرياً ولكنه كان يعتبره بربرياً غليظاً ، ومسرحيته «هملت» تزخر بالأشياء البائدة والمخالفة للعقل والمشاهد الكريهة للغاية وسماجة سوقية فى التعبير[4] .

وفى مواجهة الكلاسية نرى أن «ديدرو» فى المرحلة الثانية للتنوير يدعو إلى نوع من الواقعية فى الدراما داعياً إلى التعبير عن حياة بسطاء الناس بكل تجاربهم السعيدة والتعيسة وهو يرى أن الفن لن يصبح ذا مضمون أخلاقى إلا إذا استمد موضوعاته من حياة الشعب وظل ينتقد الكلاسية وتنميقها وافتعالها ويزعم أن الطبيعة هى النموذج الأولى للفن بل هى أرقى من الفن . ويذهب بعيداً حين ينصح دارسى التصوير بأن يتخلوا عن متحف اللوفر ويسميه «مخزن التصنع» ويقول ابحثوا عن قصص الأزقة ولاحظوا ما يدور فى الحارات والحدائق والأسواق والبيوت[5] .

الملهاة الدامعة :

وكان نتاج هذه الدعوة ظهور الدراما البورجوازية «الملهاة الدامعة» ، وهى بمثابة صورة شخصية للطبقة الوسطى فى القرن الثامن عشر ، وكان من طلائع كتابها نيفيل دى لا شوسيه (١٦٩٢ - ١٧٥٤) الذى استهل هذا اللون بمسرحيته «الكراهية المزيفة»[6] .

وكان من ابرز ممثليها الكاتب الكبير بو مارشيه الذى أنتقد التقليد الكلاسى فى اصراره على تقديم ملوك تعساء تراجيديين وعامة مضحكين كوميديين . بل لقد ذهب المسرحى الكبير إلى القول بأن ثورات اثينا وروما لا تعنى له شيئاً و «أى اهتمام حقيقى يمكن أن تثيره فىّ وفاة طاغية من البيلوبونيز» أو التضحية بأميرة شابة فى أوليدا ، ليس فى ذلك كله أمر يعنينى أو أى مغزى أخلاقى يمكن أن يناسبنى» .

(بومارشيه : أوجينيا ، مع مقالة فى الجنس المسرحى الجاد ١٧٦٧)[7] .

وقد اقتصرت هذه الملهاة الدامعة على الوعظ بالفضائل المنزلية العائلية للطبقة الوسطى ، فالانسان المتوسط الحال يقف موقف المعارضة بفضائله فى مواجهة رذائل الارستقراطية . ويرى بليخانوف أن التناحر الاجتماعى الذى كان يمزق فرنسا فى ذلك الوقت لم يكن يكفى لحله تمجيد مكارم اخلاق الطبقة الوسطى وممثلها «رب العائلة» (اسم مسرحية لديدرو) ، وذم انحلال الارستقراطية ومعارضته بل كان يستدعى الدعوة إلى خوض معركة ضارية جسور تتطلب «فضائل» ثورية للمواطن لن نجدها عند دكان البورجوازى أو على مائدة عائلته ، ولن نجدها إلا فى نماذج مستمدة من العصور القديمة .

وأصبحت ثورات اثينا وروما تبعث فى الجمهور أعظم اهتمام ، وانحسرت الملهاة الدامعة وأخلت الطريق للمأساة الكلاسية القديمة التى كان من المفروض أن يزيحها الشكل «الجديد» .

القناع الكلاسى مرة ثانية :

وبطبيعة الحال إن الكلاسية هنا استوحت مادتها من أبطال الجمهورية الرومانية وكما يصورهم «بلوتارك» وفى الواقع فإن قادة الثورات البورجوازية فى المعترك السياسى لا على خشبة المسرح ، عندما استغرقتهم جهود خلق أوضاع جديدة لم يسبق لها وجود استحضروا ارواح الماضى لخدمتهم واستعاروا منها الأسماء وصيحات المعركة والأردية لكى يقدموا المشهد الجديد من تاريخ العالم فى قناع تنكرى حظى بالتمجيد التاريخى وفى لغته المستعارة . إن دانتون وروبسبير وسان جوست ونابليون مع أحزابهم وجماهيرهم أدوا مهمة زمنهم الثورية فى فرنسا وهم يرتدون الثياب الرومانية وينطقون بالعبارات الرومانية[8] .

وفى الفنون أصبحت محاكاة فترات معينة من التاريخ القديم والموضوعات القديمة والقواعد القديمة زياً حديثاً .

وتتسم الثورة الفرنسية بمفارقة صارخة فأبطالها المجددون فى المجال الأدبى ظلوا كلاسيين ، ولم ينته عصر الكلاسية إلا بعد حقبة مديدة من سقوط العهد القديم[9] ، (سوران ولو مير) .

الكلاسية فى الفن التشكيلى :

وفى الفن التشكيلى كان المسار موازيا للدراما على الرغم من الارتباط القوى بين الرسم والطبقات العليا القادرة على «رعايته» وشراء منتجاته .

ويرى بليخانوف أن «جروز» (١٧٢٥ - ١٨٠٥) مماثل فى مجاله على القماش للدور الذى قام به على خشبة المسرح كل من دى لاشوسيه وبومارشيه . لقد وقف ضد الإرهاف الرقيق والرقة المبهجة للحواس ومطاردة الارستقراطية العاطلة للملذات ، ولم يجد جدوى فى رسم عاهرات حسناوات انيقات ، بل صور «أخلاقيات» الأسرة الفاضلة (خطيبة قروية ، الابريق المهشم ، الابن العاق) . وحينما أوشكت العاصفة الثورية على الاندلاع ، ولم تعد المسألة تحسين أخلاقيات النظام القديم بل قلبه ، وأصبح على الفن أن يخدم الشعب والجمهورية دبت روح جديدة فى الكلاسية ، وقد استوحى «دافيد» رسام الثورة لوحته «بروتس» من النماذج القديمة

إنها اللوحة التى عرضت عام ١٧٨٩ عام العاصفة الثورية .

وقد رسم دافيد كذلك «موت مارا» (الزعيم اليعقوبى الذى اغتالته شارلوت كورداى) ، ثم «تتويج» نابوليون . ومن الملاحظ فى «موت مارا» أن اسلوبه يجمع إلى التكوين الكلاسى نزعة طبيعية تفصيلية فى رسم الشخوص ، وذلك يستجيب لنزعة الطبقة الوسطى الموضوعية العقلانية[١٠] ، ويعد تحويراً للكلاسية كما تكشف لوحة «بروتس» التى تصور بروتس لحظة مصرع ولده الخائن للجمهورية ، متجلداً واضعاً الجمهورية الأسرة الكبيرة فوق المقتضيات الأسرية الضيقة عن نزعة عقلانية تجسد الشخصية فى تمثال «طبيعى» وتبتعد عن الإغراق فى الخيال ، وتضع «الفكرة» فى المقدمة .

ولكن ذلك لم يمنع فنان الثورة من أن يعتبر ابطاله أو يتخيلهم فوق أى نقد محققين كمالاً كلاسياً ثم بدأ فى عبادة إله آخر ، القيصر الجديد بونابارت فوق حصانه المتوثب الجموح فى لوحة التتويج .

ويؤخذ على كلاسية دافيد إذابتها الفرد فى المثال وحرمانه من شخصيته الحقه وتحويله إلى هيكل عام تخطيطى فى تكوين ساكن «خطابى» ولنأخذ «قسم الإخوة هوراق» (١٧٨٤) ، وهى لوحة تمجد التضحية ، إنها تصور شخصيات تجمدت لحظة وثبة روحية بلا فردية ، والنساء فى موقف لا شخصى وتنسدل ارديتهن الطويلة فى وقار دونما موجة من اضطراب أو تغضن . وما كان أسهل أن تتدهور الكلاسية إلى نزعة اكاديمية لها برودة الجثة بعد أن فارقتها روحها الثورية فى المراحل التالية .

الرواية :

وفى مرحلة الإعداد الفكرى للثورة ، وعلى النقيض من تحويل الكلاسية من اسلوب ارستقراطية إلى أداة تعبر عن أفكار الطبقة الوسطى ، كانت الرواية أنسب الأجناس لتجسيد موقف هذه الطبقة الجديدة من الحياة . وهذا الموقف يحتفى بطبيعة الحياة الشخصية ويقوم على الحركة الشاملة وتدفق الانفعالات والأحداث وتناقضها . ونجد فى كتابات روسو وديدرو القصصية الفلسفية بواكير أمزجة وطباع سيكولوجية تم ادراكها غنائياً ووجدانياً .

ولكن قمة ذلك كله نجده فى الرواية التى اشتهرت باسم « مانون ليسكو » ، وقد صدرت فى انجلترا عام ١٧٣١ وفى فرنسا عام ١٧٣٣ بقلم بريفو Prevost قبل صدور ما يعد أول رواية انجليزية «باميلا» لريتشاردسون بعشر سنوات وقبل هلويز الجديدة لروسو . وقد طواها النسيان فى النصف الثانى من القرن الثامن عشر على الرغم من أنها أعمق تعبير عن السيكولوجية الجديدة وأول نموذج لرواية عظيمة بحق ، إن مانون ثابتة متقلبة ، مخلصة خائنة سامية سوقية ، لا يمكن التعبير عنها فى لحظة واحدة ولا تخضع للمقاييس المعتادة المنطقية الشكلية ، إنها تصور من خلال مفاهيم القرن الثامن عشر ظواهر نفسية لم تتفجر إلا نتيجة لانتصار الثورة الفرنسية فى القرن التاسع عشر[١١] .

ويذهب كثيرون إلى أن «الرواية» باعتبارها جنساً أدبياً تقف فى تقابل مع الجماليات الكلاسية وتجسد «انسان الطبقة الوسطى» الذى كانت الثورة الفرنسية عاملاً أساسياً وراء خلقه . فالجلال والشكل التام المنجز المعد سلفاً والمكتفى بذاته هموم سمات الطابع الأساسى لجماليات ما قبل البورجوازية . أما ما جاءت به الثورة الفرنسية من ايديولوجية حياة عاصفة متوترة وسعى نحو تطور بلا نهاية ، وتفتح بلا حدود وذات فردية قادرة بفعلها الحر على انجاز تحويل اجتماعى ، وإمكان أن يصبح التغير الاجتماعى شبكة من قصص فردية ونتاجاً للفاعلية البشرية فلم يجد تعبيراً أدبياً أثناء المرحلة الثورية نفسها بل بعد ذلك (عند بلزاك مثلاً على الرغم من محافظته السياسية) .

الحدود والانجاز :

من المعروف الآن أن الحدود البورجوازية للثورة الفرنسية حررت الانسان الطبيعى من أغلال القرون الوسطى وقيدته بأغلال أخرى غير مرئية ، وفى كثير من الأحوال كشف الانسان الطبيعى عن رجل أعمال محشو بمصالحه الأنانية الغليظة .. وأسفر الفعل الانسانى الحر عن صفقات ومضاربات وقروض بالربا .

ولكن القول المنتشر بأن الثورة الفرنسية عقيمة من حيث الشكل ، وبأنها تحجرت داخل النزعة الكلاسية فى المبادىء الأسلوبية ، قول يفتقر إلى الدقة ، فكلاسية الثورة مطعمة بطرائق جديدة وقد حاربها انصار الكلاسية فى زمانها .

ويذهب هاوزر[١٢] إلى أن الثورة لم يكن فى استطاعتها أن تحقق الأساليب الجديدة بكل غناها لأن مجتمعها الجديد الذى تعمل على خلقه لم يكن قد ولد بعد ولم يكن يتكلم لغتها الخاصة بعد .

إن الإبداع الحقيقى للثورة يتمثل فى عناصر الرومانسية وعناصر الواقعية التى مهدت لها الثورة الطريق ، ولا يتمثل فى الفن الذى كان يمارس أثناء أيامها العاصفة على وجه التحديد .

ومن الأقوال المنتشرة أن التعبير الأكمل عن روح الثورة الفرنسية فى الرسم قد ظهر فى أعمال الفنان الأسبانى جويا ، كما أن أكمل تعبير عن روحها فى الموسيقى كان على يدى الموسيقى الألمانى بيتهوفن ◆

هوامش

(١) ارنولد هاوزر (ترجمة د. فؤاد زكريا) الفن والمجتمع عبر التاريخ الجزء الثانى ص ١٧١ .

(٢) نفس المصدر ص ١٧٦ .

(٣) م . أوفسيانيكوف وسمير نوفا «موجز تاريخ النظريات الجمالية» دار الفارابى . ص ١٤٢ .

(٤) جورج بيخانوف (ترجمة جورج طرابيشى) الفن والتصور المادى للتاريخ دار الطليعة ص ٨٩ .

(٥) م . اوفسيا نيكوف . . . مصدر سابق ص ص ١٥٠ - ١٥١ .

(٦) د. ابراهيم حمادة معجم المصطلحات الدرامية والمسرحية دار المعارف ص ٢٥٦ .

(٧) جورج بليخانوف مصدر سابق ص ص ٩٢ - ٩٣ .

(٨) كارل ماركس الثامن عشر من برومار . . دار التقدم ص ١٠ - ١١ (بالانجليزية) .

(٩) بليخانوف مصدر سابق ص ٩٦ .

(١٠) نيكوس هاد جينيكولاو تاريخ الفن والصراع الطبقى . مطبعة بلوتو . ص ١١٦ بالانجليزية .

(١١) ف . ف كوزينوف (ترجمة د. جميل التكريتى) موسوعة نظرية الأدب ، الرواية ملحمة العصر الحديث . بغداد ص ص ٤٥ - ٤٦ .

(١٢) هاوزر مصدر سابق ص ١٦٥ .

القاهرة

دراسة

تأثير الثورة الفرنسية على المسرح

كمال عيد

● **مدخل الى الثورة .**

تنبثق الثورة الفرنسية فى نهايات القرن الثامن عشر الميلادى (١٧٨٩ م) ، لتُفجّر فى بدايات القرن التاسع عشر الميلادى تطوراً هائلاً فى العلوم والتقنية والتجارة والمواصلات ، الأمر الذى يُحقق وسائل الاتصال السريع بين دول العالم . وما يهمنا فى هذه الدراسة ، هو التطور الفكرى (الأدبى والفنى) الذى أحدثته الثورة ، فى ارتباط كبير بشعارها المعروف (حرية ، إخاء ، مساواة) . . هذا الشعار الانسانى الذى وجّه كتاب الآداب والدراما إلى مواجهة العالم البرجوازى الذى كان قائماً وثابتاً ومستبداً قبل الثورة ، فى محاولة من الآداب والفنون للتحيز أو الوقوف إلى جانب الطبقة الوسطى (البرجوازية الصغيرة) وطبقة المعدمين .

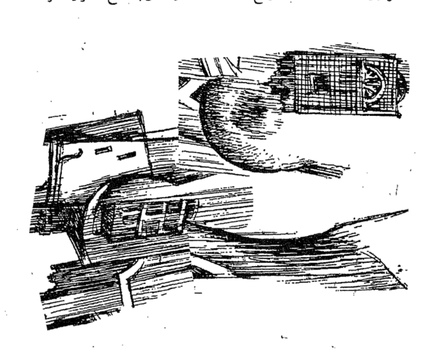
وفى الأدب والفن ، لا يُمكن ميلاد الأعمال الابداعية فيهما بين عشية وضحاها . بمعنى أن الكُتاب ــ وبخاصة الدراميين منهم ــ لا يمكن أن ينفعلوا بشعارات الثورة ، إلا إذا كانوا قد عاشوا فعلاً المتناقضات السابقة عليها ، أحسّوها ، وانفعلوا بها فى اللا شعور ، حاولوا ــ حتى قبل الثورة ــ تمرير هذه الأحاسيس بالنجاح أو الفشل ، ثم استقروا على أمر خروجها فى مسرحية معينة . ومن الطبيعى أن موقف السياسة والحُكم والفلسفة وغيرها من الأسباب القوية التى رفعت بهؤلاء الكتاب إلى ممارسة الكتابة ، انقاذاً للشعب الفرنسى الذى عانى كثيراً وطويلاً قبل ميلاد أول جمهورية فى العالم ، بقيام الثورة الفرنسية .

على ذلك أرى ، أن موقف المسرح الفرنسى قبل الثورة ، وهذا البذخ والانحراف الذى سيطر على المسرح ، كان

أحد أهم أسباب انتفاضة الحركة المسرحية التى قامت وهبّت بعد الثورة تُوجّه الجماهير إلى العقل وإلى الفكر والفن . وهـو ما يضطرنى هنا إلى بسط خلفية لما قبل الثورة .

يذكر فولتير أحد كبار فلاسفة القرن الثامن عشر . . «أن إفلاس الاقطاع بدأ بافلاس الثقافة»(١) . والمقولة تدفعنا إلى التعرّف على خلفيات القرن الثامن عشر ، مجتمعاً وسلوكاً ومسرحاً . فيُسجّل عام ١٧٢٣ م اعتلاء الملك العابث لويس الخامس عشر عرش فرنسا . بما كان يسمح لخليلاته مادام بومبادور POMPADOUR، مدام روبارى DUBARRY بالتدخل فى شئون الدولة . الأمر الذى وسّع من الشقة بين البلاط ورجل الشارع الفرنسى . ولم يكن أغلب سكان فرنسا أكثر من عبيد . لم تشهد القارة الأوروبية كلها توسّعاً فى المعمار وفى هندسة بناء القصور الشاهقة على طراز الروكوكو ROCOCO المفرط فى التزيين ، والملىء بالزخرفة والتعقيد ، كما شهدت فرنسا فى عصر لويس الخامس عشر . تماماً كما لم يشهد العالم اهتماماً بطرز الأثاث أو الأساليب كما فى عصر تابعه لويس السادس عشر . لم يقف الأمر عند الطبقة الملكية ، لكنه استشرى إلى الطبقات الثرية . فانتقال من معمار القصور إلى معمار المكتبات ، والمسارح الخاصة داخل القصور ، والفرق الموسيقية الخاصة كذلك . ومع أن هذه الأخطاء فى الاسراف كانت تحمل فى طياتها تباشير الثقافة والمعارف الفنية الجيدة ، إلا أنها كانت وقفا على الطبقة العليا .

وكان هناك شاهد على العصر هو الفيلسوف جان جاك روسوّ ليزعق بأعلى صوته على (روح الحرية التى لا تُقهر) . واتّبع فولتير ، ورالامبير(٢) ، وريديرو(٣) ، وهلفيتوس(٤) أفكاراً للخلاص مستعملين النقد اللاذع والتهكمّ القاسى ، كطريق لهدم مساوىء ومظالم ومهازل المجتمع الفرنسى القائم قبل الثورة . لكن روسّو كان يبغى الأكثر والأعم . لأنه كان يهدف إلى البناء . . الذى كان يمثل فى نظره (الايمان الجديد) . .وكان هو الوحيد بينهم الذى نادى بالجمهورية . الأمر الذى رفع من قدره ، ليس بين الشعب الفرنسى فقط ، بل عند الثوار أنفسهم فيما بعد . ضاق روسو ذرعاً بالتكلفّات والبروتوكول والبلاط والفن الملكى الفرنسى ، وهو ما ولّد عنده الاشمئزاز ، وأدى به إلى انفجار فلسفى ، هو فى أصله انفجار انسانى ضد كل مظالم وتفسخّات المجتمع . ولعل أسلوبه السوقىّ البسيط ، الملىء بعبقرية الخطابة الرنانة النافذة إلى القلوب ، كان هو سلاحه القاطع فى التأثير . ولعله كذلك كان صدىً لحركة (العاصفة والطموح) STURM UND DRANG التى قامت فى سبعينيات القرن الثامن عشر الميلادى فى ألمانيا تنادى باصلاح الفكر والشعر .



● حالة المسرح الفرنسى .

نعتبر رسالة روسو التى نظمها عام ١٧٤٦ م بياناً رسمياً لتعديل مسار المسرح الفرنسى . «تلك البذور التى ألقتها الطبيعة فى صدورنا سرعان ما ستنمو ثماراً وفيرة من الفضيلة أما هذه الأعمال الرائعة التى تغنون بها فإننا سنتجاوز مداها ، آبين أن نكتفى بتقليدها . يا سيدى . هذه هى الاحتفالات التى تليق بالجمهوريات»(٥) .

ففى رسالته الأخلاقية للمسرح ، تبدو زيادة أحاسيسه بالكبت الأدبى والكبت الفنى . كما نلاحظ علمه اليقين بما يجرى على المسارح الملكية ، والأرستقراطية الخاصة من إفلاس فكرى وترفيه ساذج وابتذال يحط من قيمة الانسان ، حتى ولو كان ملكاً . المسرح فى نظره عيد من الأعياد ، لينقلب المتفرج فيه إلى ممثل ، يلعب الدور ، دور الحياة القاسية ، لتحس الجماهير شيئاً . ولا يكفى أن تُمجّد الدراما الملك أو الحاكم . ولا يكفى أن يتوفر الخبز للشعب لينام هانئاً بعد أن ملأ بطنه . بل ينبغى أن يُوجّه المسرح الجماهير لأن تحيا حياة راضية ، حتى تُصبح أقدر على القيام بواجباتها . إن الأخلاق الطيبة تعتمد إلى حد كبير على رضاء كل شخص عن أحوال حياته . وكلها اشارات إلى الفروقات بين الحرية والعبودية .

ساعد المسرح الفرنسى على تثبيت فكرة العبودية بأعمال تُعد خصيصاً للطبقة الحاكمة ، حتى أطلق مجازاً على هذه المسارح الخاصة داخل دوائر المعارف العالمية (المسرح داخل القصور الفرنسية) . وأصبح بناء المسارح فى القرن الثامن عشر موضة من موضات فرنسا ، تُلهب حماس الملوك والأمراء والنبلاء . فى عصر لويس الرابع عشر ملك فرنسا لم يكن هناك مسرح ثابت فى فرساى مقر الحكم الملكى . بل منصة تقام وتهدم بعض العرض مباشرة . وعلى هذه المنصة قُدمت أعمال موليير MOLIERE، وراسين RACINE، وكوينول QYINAULT . وفى عصر لويس الرابع عشر حاول المعماريان لوفو LEVAU، فيجارينى VIGARINI اقامة المسرح الملكى ، لكن خطتها لم تتحقق . وبقرار ملكى من لويس الخامس عشر ملك فرنسا بُنيت الأوبرا الملكية فى قصر فرساى ما بين عامى (١٧٦٩ ،

١٧٧٠ م) ؛ وافتتحت فى يوم ١٦ مايو من عام ١٧٧٠ م بواحدة من أوبرات الفرنسى لوللى LULLY[٦] وحتى لا أفيض ، فأذكر على سبيل المثال لا الحصر ، مسرح النبيل اسكلابو ESCLAPON ومسرحاً ثانياً له فى قصره الثانى فى سانت جرمانى SAINT - GERMANY ، ومسرح مدام دى مونتسو MADAME DE MONTESSON ، ومسرح مدام أمبليمو M . AMBLIMOUT ، ومسرح النبيل كليرمو CLERMOUT ، ومسرح أمير أورليانز PRINCEE ORLEANS ، ومسرح النبيلة دى مين DE MAINE ، ومسرح مدام بومبادور M . POMPADOURE ، ومسرح مارى انطوانيت MARIE ANTOINETTE . ومسارح كثيرة كثيرة على هذا المنوال .

فإذا ما نظرنا إلى المسرح الفرنسى فى عصر الكلاسيكية الجديدة التى سبقت بقليل ، اتضح أمامنا أن المسرح الفرنسى قد هُزل وسار إلى انحطاط فكرى خطير . ولم يستطع المعمار المسرحى الذى ذاع صيته فى قصور الملوك والأمراء والنبلاء أن يُثرى من الحركة المسرحية بالفكر اللامع ، ولم تقدر الحجارة والزخرفة على النفوذ إلى فكر المشاهد الفرنسى ، وبالتالى إلى عقله ووجدانه .

هكذا كانت حالة المسرح قبل الثورة الفرنسية .

● المسرح فى الثورة الفرنسية .

يتضح من التاريخ المسرحى أن المسرح الفرنسى قد قفز قفزات واسعة بعد انبثاق الثورة مباشرة . فى ١٣ يناير من عام ١٨٩١ م يتضمن الدستور قراراً بإلغاء الرقابة الملكية التى كانت مُسلطةً على المسرح .

وكان تأثير القرار مفيداً جداً لحركة المسرح الفرنسى . ففى وقت قصير جداً ، ظهر خمسون مسرحاً بالعاصمة باريس وحدها . يعملون فى حرية الكلمة ، متمتعين بامتياز اختيار المسرحيات ونوعياتها وعدد حفلات العروض فيها . حقيقة أن هذه (الحرية) قد أدت إلى مزاحمة من غير المتخصصين فى المسرح ، للمتخصصين فيه بما ولّد صراعاً فى الحياة المسرحية ، لكن قرار الحرية كان أعظم من هذه الصغائر أو النتائج التى تولّدت عن القرار بالمساواة بين الجميع . وظهرت الفرق العديدة التالية والمسارح الآتية :

1 . THEATRE DE LA PORTE SAINT MARTIN .
2 . COMEDIE ITALIEUNE .
3 . OPERA COMIQUE .
4 . COMEDIE FRANCAISE .
5 . THEATRE DE L'ESTRAPADE .
6 . THEATRE FRANCAISE COMIQUE ET LYRIQUE .
7 . THEATRE DU LYCEE DRAMATIGUE .
8 . THEATRE LOUVOIS .
9 . THEATRE MOLIERE .
10. THEATRE DES NOUVEAUX TROUBADOURS .
11. THEATRE DU VAUDEVILLE .
12. THEATRE DE L'AMBIGU .
13. THEATRE DE LA GAITE .
14. THEATRE DU MARAIS .
15. THEATRE DE LA CITE .
16. THEATRE DES IEUNES ARTISTES .

١ - مرحلة معاكسة .

لم تنعم المسارح الفرنسية بالحرية طويلاً . خاصة بعد أن أساءت المسارح الخاصة إلى هذه الحرية التى منحتها الثورة للفنانين والمسرحيين . وأمام تمادى مسرح القطاع الخاص ، يُصدر نابليون فى ٨ يونيو من عام ١٨٠٦ م بتصنيف هذه المسارح إلى قسمين :

القسم الأول ، ويدخل فى نطاقه جميع المسارح الكبيرة ، كالكوميدى فرانسيز COMEDIE FRANCAUSE ، الأوبرا OPERA ، الأوبرا كوميك OPERA COMIQUE ، THEATRE DEL'IMPERTRICE .

بينما شمل القسم الثانى ، مسارح الدرجة الثانية ، مسرح الفورفيل ، مسرح المنوّعات THEATRE DES VARIETES ، THEATRE DE LA PORT . SAINT MARTIN ، THEATRE DE LA GAITE .

ثم يتبع قرار بغلق ثمانية مسارح فى العاصمة وحدها باريس لسوء مستواها يصدر القرار فى ٢٩ يوليو من عام ١٨٠٧ م . ويجدد قرار حكومى آخر تنظيم الاعانات الحكومية للمسارح العاملة فى فرنسا ، وفق جودة ما تقدمه من عروض . واعانات أخرى خُصصت لمسرح العرائس والسيرك القومى الفرنسى .

ومع هذه المرحلة المعاكسة للانفراج المسرحى ، والمحافظة فى نفس الوقت على مستوى الفكر فى المسرح ، تسمح الدولة بقانون لكل فرنسى مواطن ، أن يفتح مسرحاً ، طالما توفرت له الامكانات المادية والفنية اللازمة .

وأمام هذا القرار ، الذى حمل كثيراً من حرية الثورة الفرنسية ، بدأت مسارح البوليفار BOULEVARD فى الانتشار السريع . كان اشهرها ثلاثة مسارح هى :

1. AMBIGU COMIQUE .
2. PORTE SAINT - MARTIN .
3. GAITE .

٢ - الثورة مهدت لميلاد الميلودراما الفرنسية .

أدت الحرية السياسية ، والإخاء والمساواة إلى ميلاد نوع أدبى فى المسرح عُرف باسم (الميلودراما MELODRAMA) وهو نوع من المسرحيات يحتوى على العاطفية SENTIMEN TALISM والمغامرة . أضافت إليه عروض ما بعد الثورة كثيراً من عناصر الإبهار البصرى والموسيقى والرقص ، حتى لبدت كنوع من أنواع (الدراما الشعبية) . وقد استدعت هذه الاضافات إدخال وظائف فنية إلى جانب المخرج ، مثل قائد الأوركسترا الموسيقى ، مصمم الرقصات ، الأوركسترا بأفراده العديدين ، والراقصات .

أقبلت الجماهير الفرنسية ـ بعد الثورة ـ على هذا النوع من عروض الميلودراما . وبخاصة لرخص أسعار تذكرة الدخول ، تشجيعاً من الدولة والثورة على نشر الثقافة المسرحية . كانت أسعار التذكرة الواحدة تتراوح ما بين ٣ ، ١,٢٠ من الفرنك الفرنسى .

٣ - الثورة وزمن العرض المسرحي.

حرصت المسارح على أوقات المشاهدين، وجُلّهم من طبقة العمال والطبقات الصناعية الكادحة، التي تنام مبكراً، لتحتل مكانها في المصنع مبكراً في اليوم التالي. بدأت عروض المسارح أولاً في الساعة ٦ مساءً. ثم تعدلت إلى ٥,٣٠ مساءً. وأمام ازدحام الجماهير بدأت المسارح العروض بعد ذلك في الساعة الخامسة. ليخرج العامل من مصنعه في الساعة الثالثة والنصف بعد الظهر، وليتوجه رأساً بعد وقت قصير إلى المسرح الذي يريد مشاهدته. وكان هذا التبكير أمْناً وأماناً له، إذ لم يكن الليل المتأخر يضمن هذا الأمن في الكثير من الأحوال.

● امتدادات الثورة على مسارح أخرى.

ما من شك في أن عصر القرن الثامن عشر المفعم بالاتجاهات الفلسفية المختلفة، والمتناقضة احياناً كثيرة كذلك، قد عكس بطريقة أو بأخرى على حركة المسرح العالمي، وبخاصة على حركة المسرحين الفرنسي والألماني.

وبالفحص العلمي، نرى أن هذه الانعكاسات قد ظهرت وأثمرت جذورها — وبطريقة سريعة داخل حيّز زمني قصير — داخل فرنسا، ومناطق أخرى من العالم، رأى فيها كُتابها الدراميون آثار هذه الثورة العظيمة التي تحققت، منتشلة شعب فرنسا من الهُوة، ومن الفقر، ومن إزلال الاقطاعيين، إلى مرحلة الحكم، وإلى طريق الحرية والإخاء والمساواة. وكلها هموم عميقة كالجرح في القلب، كان يحملها روسّو يجوب بها أرجاء فرنسا والمعمورة. ومن الواضح أن الثورة الفرنسية وأفكار روسو قد انتقلتا معاً إلى الخارج. ودخلت تعاليم روسّو إلى آذان وقلوب الجماهير العالمية، تحمل القلق الاجاعي الذي ساوره طويلاً. وتُصوّر فن الاعتراف، الذي يصل إلى أعمق أغوار النفس البشرية، وتُبشر بالثورة والانعتاق من العبودية، وتؤكد أفكار الانسان في التعاطف والبشرية. كما تفضح سَنّ القوانين الظالمة، وحق الملكية الغاصب، وتحويل السلطة الشرعية إلى سلطة استبدادية جبروتية. كما تكشف عن التفاوت الاجتماعي المفقود في الوضع الطبيعي والطاغية في الوقت نفسه. وعلى طريق التاريخ المسرحي، وفي قرون تابعة، وبلا أية مبالغة أو مزايدة، لا يزال المسرح المعاصر يلفت النظر إلى درامية روسو، بما لا يدع مجالاً للشك فيما صدر عنه.

بيير أوجستين كارون را بومارشيه (٢٤/١/١٧٣٢ - ١٧/٥/١٧٩٩ م) أحد معاصري الثورة الفرنسية، وبانتمائه الحسي إلى بومارشيه ذاته هذا التعبير، يكتب درامته المسماة (زواج فيجارو أو زواج الحلاق)، يكتبها قبل الثورة بأربعة عشر عاماً.

بومارشيه تأثر بروح الثورة. ومن المحتمل أن يكون اطّلع على فكر روسو. هذا الفكر الذي انتشر في مؤلفاته ما بين عامي ١٧٤٩ - ١٧٧٨ م. إذ عندما كتب روسو مقاله الأول في الفنون والعلوم عام ١٧٤٩ م، كان بومارشيه في السابعة عشرة عندما كتب (حلاق اشبيليه) عام ١٧٧٥ م فيجعل من بطلها الحلاق بطلاً شعبياً خالصاً. وجعل من صوّته بوقاً صريحاً يهتف ويُوحى بقرب الخلاص.

بومارشيه في سيره على العقيدة الفلسفية لروسو، لم يُقلد، كما قلدّ فولتير شيكسبير. ولم يعتمد الجدل اللاهوتي كما في درامات فولتير الضعيفة. لكنه ظل صورة حية لروسو في البحث عن جانب البناء والايمان الجديد. كان البطل الشعبي الجديد عنده — وبفعل روح الثورة ومبادراتها — يقارع السادة ندا لند، ويواجههم وجهاً لوجه، وفي صورة نقدية لاذعة، شانقاً إياهم في حبل متاهاتهم، معترضاً على أوضاع اجتماعية وضعية قررها هؤلاء السادة لأنهم دون غيرهم.

كما أن بيير كارليه دى شامبليه دى ماريفوى PIERRE CARLET DE CHAMBLAIN DE MARIVAUX (٤/٢/١٦٨٨ - ١٢/٢/١٧٦٣ م)، حتى وإن عاش قبل الثورة، فإنه معاصر أيضاً لفلسفة روسّو. ومسرحيات الفصل الواحد التي كتبها، ومنها (جزيرة العبيد L'LLE DES ESCALVES)، (جزيرة العقل L' LLE DE LARAISON) تتعرضان مباشرة، وعن طريق الحس الذكي اللماح، إلى الأوضاع الفرنسية التي كانت سائدة قبل الثورة. لقد سمحت حياة الروكوكو لماريفو أن يراها عن قُرب في قصور الأمراء والنبلاء، بمعمارها وزخرفاتها اللامعة الوضّاءة. وكانت ثيمة الحب عنده هي الموضوع، وهي القيمة الأبدية خلف جدران وأسوار وأسرار القصور الشاهقة الهشة. لم تجرّه هذه الأضواء المستعارة إلى سحرها. بل لعلها دهمته، ليقف لحظات، يُحكّم فيها العقل، الذي اختاره اسماً لجزيرة في إحدى مسرحياته. ساعده على ذلك كونه رجل قانون، وأديباً يحكم بالعقل والاحساس الصادق معاً.

وما موضوع درامته المعنونة (لعبة الحب والمصادفة LE TEU DE L'AMOUR ET DU HASARD– ١٧٣٠ م إلا لعبة الشطرنج والميزان المقلوب رأساً على عقب.

تلتقي أفكار الثورة الفرنسية امتداداً بالروسي **ليو تولستوي** صاحب الرائعتين (أنا كارنينا، الحرب والسلام). والدرامي الذي يقف على قدم المساواة مع شكسبير وجوته وبلزاك BALZAC. لم يهنأ تولستوي بالكتابة لمجرد الكتابة. لكنه كان يكتب ليُعلّم. لينشر مساواة الثورة الفرنسية بين أبناء وشعب روسيا، ضد القيصرية التي ظلمت الكثير منهم. وكما نزلت الثورة الفرنسية كالصاعقة على عائلة لويس، وكما نزلت الصاعقة على روسو عام ١٧٤٩ م التي حوّلته في نصف ساعة من الزمن بجانب جذع الشجرة إلى فيلسوف ومفكر وانسان (وفي تلك اللحظة عشت في عالم آخر، وأصبحت رجلاً آخر — روسو). فإن نفس الصاعقة قد نزلت على ليوتولستوي، وفي البلاد الباردة هذه المرة، لترفع من حرارتها حماساً وتمرداً وثورة على القيصر وبطانته وحاشيته. من أجل آلام الشعب الحزين».

شعب روسيا القيصرية. حيث الفروق الشاسعة بين طبقتين.. طبقة السادة وطبقة العبيد. إن درامته (سلطان الظلام) تقيم الصراع والمجابهة العلنية بين طبقة الاقطاع التي حكمت وسيطرت على الأرض، وبين طبقة الفلاحين المعدمين الذين لا يجدون قوت اليوم الواحد، أو حتى ما يكافىء عرق الجبين، ولو بالنذر اليسير.

وفى فرنسا ، بلد الثورة الفرنسية ، يُثبت لنا تاريخ المسرح أن الثورة مستمرة . فى السنة الأولى من القرن العشرين (١٩٠١ م) يكتب الفرنسى رومان رولان ROMAIN ROLLAND (٢٩/ ١/ ١٨٦٦ - ١٩٤٤/١٢/٣٠ م) درامته الوطنية (١٤ يوليو LE 14 JUILLET. هذا اليوم التاريخى ، ليس فى حياة فرنسا وحدها ، بل فى عالم الحريات أيضاً . يومها احتلت الجماهير الثائرة سجن الباستيل BASTILLE. البطل فى الدراما هو الشعب . وتبقى عباراته الدرامية الشهيرة تقول (إذا أردنا أن نعبّر عن العاصفة ، فلا يكفى أن نُبرز الموجات البحرية فقط . بل علينا أن نُبرز المدّ القادم من البحر ذاته) .

إن الدراما صورة واقعية وتاريخية صادقة ، لتصرفات شعب فرنسى مظلوم ، أراد أن يرفع عن كاهله يوماً ضغط الطغاة واستبداد المستبدين . ليُصبح المسرح من أجل ترقية الشعب ، واستنهاض أحاسيسه الطبيعية ، بعيداً بعيداً عن مسرح القصور فى القرن الثامن عشر قبل الثورة .

● الثورة والفن الموسيقى .

مع أن الدراسة تستهدف المسرح والثورة . إلا أن الثورة الفرنسية ، لم تكن حدثاً سياسياً فقط ، بقدر ما كانت حدثاً حضارياً واجتماعياً كذلك . حضارة فى التقاليد والعادات والآداب والحُكم والسلوك . حصلت الطبقة الثالثة المحرومة على حقوقها . سلطات لم تعرفها من قبل . مبادىء ديمقراطية احتلت مكان مبادىء الأوتوقراطية . تغيير شامل فى بيئات الفنون . وكانت النتيجة الطبيعية لكل هذه التغيرات ، ظهور الأفكار الثورية وغير المألوفة فى المسرح والأوبرا والموسيقى . خمسون عاماً من الإعداد للثورة ، حتى أصبحت المثل الأعلى للشعب الفرنسى .

لهذا وذاك ، آثرت أن أختم الدراسة بجهود الألمانى لورفيج فون بيتهوفن LUD-WIG VAN BEETHOVEN (١٧٧٠ - ١٨٢٧ م) . فهو من الناحية الروحية ، ابن الثورة الفرنسية بحق . صغيراً — وهو تلميذ لهايدن HAYDN أظهر عدم احترامه للأوضاع الاجتماعية التى كانت سائدة فى العصر .

تميز بيتهوفن باعتداد النفس والعزة والكبرياء ، حتى أطلق عليه استاذه هايدن (الباشا التركى) . كما أن بيتهوفن لم يخضع يوماً لنظام السادة والعبيد (الأمراء وفرقهم الموسيقية الخاصة) . اعتبر نفسه أعلى منزلة من هؤلاء وهولاء .

غيّر من فلسفة الموسيقى التى كانت تُكتب وتُخصص للنبلاء والأمراء ، ليجعلها متعة للطبقات الوسطى . أكد تحمس شبان للديمقراطية والحرية ، واقتناعه بالنظام الجمهورى الذى أتت به الثورة الفرنسية . وهو أول موسيقى تظهر عنده هذه الغايات السياسية القوية . . وأين ؟ فى فن الموسيقى السمعى .

يتحمس لشعار الثورة الفرنسية . ويكتب سيمفونيته الثالثة المعنونة (اورويكا EROIKA) ويهيدها إلى نابليون . وحينما يسمع بأنه نصّب نفسه امبراطوراً على فرنسا ، يمزق نوتة السمفونية بقدمه . لقد ترجم بيتهوفن الشعار للثورة ، موسيقى عذبة ، تحمل كل مبادىء الاسطاطيقية الجمالية . ويتضح ذلك فى ربطه المثل الأخلاقية بالجمال فى الصورة الموسيقية . وأعاد تشكيل وظائف الموسيقى ، لتصبح قادرة على التعبير عن عواطف البشر والآدميين .

وهو لذلك يستبدل الحركة الثالثة فى السوناتا والمعروفة باسم (المنويتو MENUET) والتى كانت تمثل الرقصة الأرستقراطية الشائعة فى حفلات القصور والأثرياء . يستبدلها تأليفاً موسيقياً ، يلغيها ، ليضع بدلاً منها حركة ثالثة سماها (الاسكرزو أو الاسشرزو SCHERSO لتعبّر عن الآم البسطاء وآمالهم فى الحياة .

على ذلك ، تصبح موسيقى بتهوفن ، وحتى السيمفونيات التسع التى كتبها كأعظم موسيقى عالمية حتى يومنا هذا . كما تصبح — وهو الأهم — أعظم موسيقى جماهيرية شعبية فى الوقت ذاته . وهنا تكمن عبقرية الرجل . لأنها عبّرت عن آمال المجاميع .. عواطف وأشجاناً وآمالاً .

وهذا أيضاً جانب ضئيل من جوانب عديدة لاشعاعات الثورة الفرنسية على الآداب والفنون ◆

الهوامش

تاريخ المسرح فى العالم .
1. A szinhaz vilagtort enete . I. Gonola Kiado Budapest, 1972. P. 337 .

جان لوروند را لامبير .
2. Jean lerond d'alembert .
(١٧١٧/١١/١٦ - ٢٩/ ١٠/ ١٧٨٣ م) فيلسوف فرنسى وعالم طبيعى . عضو الأكاديمية الفرنسية ، وعضو الأكاديمية الملكية للعلوم بباريس ، والجمعية الملكية بلندن ، والأكاديمية الملكية للأدب الرفيع بالسويد .

رينيس ريديرو
3. denis diderot .
(٥/ ١٠/ ١٧١٣ - ٣١/ ٧/ ١٧٨٤ م) كاتب فيلسوف فرنسى . أحد الانسكلو بيديين الفرنسيين . أعظم كتاب (العقل) فى عصره . تتبع فلسفة من قواعد علوم الجمال فى عصر النهضة الانجليزى . له جهود فى فن الموسيقى . مؤلف درامى ضعيف .

كلود أدريان هلفيتوس
4. Claude Adrien Helvetius .
(؟/١/ ١٧١٥ - ١٧٧١/١٢/٢٦ م) أحد كبار فلاسفة فرنسا فى القرن الثامن عشر الميلادى . فلسفته تقوم على المذهب الحسّى المادى . من آرائه الجمالية ، أن من واجبات الفن تقليد الطبيعة الجميلة .

رومان رولان
5.
أفكار روسّو الحية . نقله إلى العربية د. محمود يوسف زايد . دار العلم للملايين . بيروت ١٩٦١ م . ص ٥٩ .

جان باتست لوللى
6. Jean Baptiste Lully .
(١٦٣٢ - ١٦٨٧ م) مؤلف موسيقى فرنسى . أكبر مؤلفى موسيقى الباليه . كتب أول اوبرا فرنسية باللغة الايطالية عام ١٦٧٢ م (ينحدر من أصل ايطالى) . استعمل فى الباليه فى أوبرائه .

الميلودراما
6. Melodrama
راجع كتاب (مُعجم المصطلحات الدرامية والمسرحية . تأليف د. ابراهيم حماده . دار المعارف . القاهرة ١٩٨٥ . من ص ٢٤٤ إلى ص ٢٤٥ .



اعلان حقوق الانسان

فى ٢٦ اغسطس سنة ١٧٨٩ قررت الجمعية الوطنية بعد مناقشات طويلة الموافقة على اعلان حقوق الانسان فكانت « قانون الشرع » على حد قول تالبران وفتحا جديدا فى تاريخ الانسانية
يرى القارىء في اعلى الصورة لوحة مكتوب عليها « اعلان حقوق الانسان والوطن التى قررتها الجمعية الوطنية فى ٢٠و٢١و٢٣و٢٤و٢٦ اغسطس سنة ١٧٨٩ ووافق عليها الملك » وعلى يمين اللوحة فرنسا وقد كسرت اغلالها ، وعلى اليسار صورة رمزية تمثل القانون مشيرا باصبعه الى حقوق الانسان وبصولجانه الى عين العقل الرفيعة « التي جاءت تبدد سحب الضلالة »

الثورة الفرنسية فى كتابات عربية

احمد حسين الطماوى

عبرت الثورة الفرنسية بالشعب الفرنسى إلى مجالات عديدة ، وحققت « سيادة الأمة » التى تمثلت فى شعارها البراق : الحرية والإخاء والمساواة ، بعد أن كانت السيادة لملوك أسرة البربون وأحزابهم من الأعيان والعشيقات .

وقد أثرت مبادىء الثورة فى كثير من الشعوب بطريق مباشر أو غير مباشر عندما أضحت مبادؤها أنشودة على أفواه بعض الزعماء وكبار الذين تشدقوا بها وتناولوها بالعرض الشائق ، أو النقد القارص ، ونبهوا الهيئات الحاكمة والمحكومة إلى الاسترشاد بها ، والإفادة منها فى سبيل تحقيق الحريات والرخاء .

الجبرتى والحملة الفرنسية :

وعندما قامت الثورة فى فرنسا عام ١٧٨٩ ، كانت مصر تحت سيطرة المماليك الذين حكموها حكماً قاهراً جائراً ، ولم يكن هم الولاة المماليك إلا جباية الضرائب أو المكوس بغير نظام ، وبدون رحمة وإشفاق ، مع إغفال كل ما ينهض بالمصريين الأمر الذى أدى بالشعب إلى الثورة عام ١٧٩٥ ضد مظالم مراد بك . ورغم وعود « الحاكمين » المملوكين بإقامة الحكم على أساس من العدل والشرع إلا أن الأمور لم تتغير تغيراً جذرياً يقود الأمة إلى الصلاح .

وأغلب الظن أن الشعب المصرى لم يحط علماً بالثورة الفرنسية وأسبابها وغاياتها والحالة التى كانت عليها الأمة الفرنسية قبل الثور إلى أن جاء بونابرته (نابليون) فى حملته الشهيرة عام ١٧٩٨ حاملاً معه أفكار الثورة الفرنسية . فأسس الديوان الخصوصى ويضم أربعة عشر شخصاً فيهم من المشايخ الشرقاوى والمهدى والصاوى والبكرى والفيومى ومن التجار المحروقى وأحمد بن محرم ولطف الله المصرى وغيرهم من الشوام والأجانب على نحو ما يحدثنا الجبرتى فى كتابه « مظهر التقديس بزوال دولة الفرنسيس » ثم أنشأ الديوان العمومى ويضم مشايخ الحرف . وتعد مشاركة بعض أهالى البلاد فى هذين الديوانين نوعاً من المشاركة فى الحكم ولو من الناحية الإسمية .

ويرى الدكتور محمد متولى فى كتابه « مصر والحياة الحزبية والنيابية » أن الجمعية التأسيسية التى كونها « نابليون » من ١٨٠ عضواً منهم ٢٧ من القاهرة ، ١٨ من المنوفية ، ٨١ من الشرقية ، ٩ من كل محافظة أو مديرية نوع من الإرهاصات

النيابية . وكانت هذه الجمعية تنظر فى الضرائب والمواريث ونظام الحكم . وقد اجتمع أعضاء الديوان العمومى فى ٢٠ من اكتوبر ١٧٩٨ ولكنهم توقفوا عن أداء عملهم لقيام ثورة القاهرة الأولى .

ومهما تكن جدية هذه الدواوين أو عدم جديتها فإن مصر عرفت شكلاً ولو شائها من أشكال الحكم النيابى ، زيادة على ما عرفته مصر عن الطباعة والصحافة والتقدم العلمى . وجميعها من ثمرات الثورة الفرنسية وحملتها على مصر .

ولعل كتابات الجبرتى هى أول الكتابات المصرية عن جملة نابليون الشهيرة ويعتبر كتابة « عجائب الآثار فى التراجم والأخبار » أهم المصادر المصرية فى هذا المجال .

الاتجاه العلمانى :

وإذا كان الحكم شبه النيابى أيام الحملة الفرنسية يجارى ـ من قريب أو بعيد نظم الحكم الأوروبية الحديثة ، فإنه ابتعد عن الشرع الإسلامى . ويرى كثير من العلماء والدارسين أن هذا النوع من الحكم ، والمتكىء فى أصوله إلى الثورة الفرنسية هو بداية العلمانية فى مصر ، حيث تم تصريف الأمور وحكم الرعية بعيداً عن الدين وتوجيه القرآن الكريم . أى فصل االدين عن الدولة . وقد لاحظ الجبرتى فى كتابه « عجائب الآثار . . » ذلك عندما وصف الفرنسيين بأنهم « لا يتدينون بدين » .

وهذه النظرة العلمانية أثرت فى المجتمع تأثيراً واضحاً فقد شجع الفرنسيون المصريين على البغاء وسفور النساء وتبرجهن ، واختلاط الجنسين وغير هذا ، وهذا يعنى أن الحملة الفرنسية كانت ثورة فرنسية أخرى ضد تقاليد المصريين المستندة إلى الدين الحنيف . وقد فطن الجبرتى إلى هذا فنص صراحة على أن الفرنسيين« يقولون بالحرية والتسوية » وهما من شعارات الثورة الفرنسية المعروفة : الحرية . المساواة . الإخاء .

الثورة الفرنسية والصهيونية :

ومايتعلق بالثورة الفرنسية وحملة بونابرته على مصر وأثرهما فى الشرق الأدنى تبنيهما للحركة الصهيونية ومساعدة اليهود فى إنشاء وطن قومى فى أرض الميعاد ، فقد وعد الثوار بإقامة كومنولث يهودى فى فلسطين إن نجحت الحملة الفرنسية فى إحتلال مصر والشرق العربى . ويقول الدكتور أمين عبد الله محمود فى كتابه : « مشاريع الإستيطان اليهودى منذ قيام الثورة الفرنسية حتى نهاية الحرب العالمية الأولى »إن هذا الوعد « مقابل تقديم الممولين اليهود قروضاً مالية للحكومة الفرنسية التى كانت تمر آنذاك فى ضائقة خانقة والمساهمة فى تمويل الحملة الفرنسية المتجهة صوب الشرق بقيادة بونابرت وأن يتعهد اليهود ببث الفوضى وإشعال الفتن وإحلال الأزمات فى المناطق التى سيرتادها الجيش الفرنسى لتسهيل أمر احتلالها . ودعا أحد زعماء اليهود الفرنسيين إلى تكوين مجلس يضم جميع الطوائف والفئات اليهودية ويتخذ من باريس مقراً له ليعمل بالتنسيق مع حكومة الإدارة الفرنسية من أجل إعادة بناء وطن يجمع شمل اليهود وينظم حياتهم » .

وهناك مصادر تاريخية تتحدث عن عزيمة نابليون الصادقة فى الدعوة إلى هذا الإتجاه والترويج له ، ومناداة اليهود فى الشرق العربى لتأييده وله من وراء هذا مآرب كثيرة أهمها إمداده بالمال ، ومساعدته فى إحتلال الشرق ، وتمكينه من قطع طرق المواصلات الإنجليزية ، وقد ذهب كل هذا بددا عندما تحطم اسطول بونابرت فى أبى قير وارتداده عن عكا وفشل حملته على مصر .

ولا يخفى علينا ـ فى هذا المجال ـ دور الجمعيات السرية ومنها الجمعيات الماسونية وجمعية الكابالا التى سيطر عليها بعض اليهود فى أحداث الثورة الفرنسية ، حتى أن شعار الثورة كان هو شعار الماسونية ، وقد كان من الأغراض الخفية لهذه الجمعيات محاربة الأديان واستغلال المال لتحقيق أغراض يهودية .

الشيخ رفاعه وفرنسا :

ولعل أهم شخصية تحدثت عن فرنسا ومكتسباتها من الثورة الفرنسية وبعدها هو الشيخ رفاعة الذى ترجم الدستور الفرنسى وحقوق الرعيّة ، وهو دستور يدفع إلى مقاومة الظلم والاستبداد وأورد الشيخ كلاماً كثيراً فى كتابه « تخليص الإبريز . . » عن ثورة ١٨٣٠ التى قام بها الفرنسيون ضد مليكهم شارل العاشر ووزيره الكبير« بولنياق » كذلك يحدثنا الشيخ عن قراءاته لكتاب « روح القوانين » لمنتسكيو وكتاب « عقد التأنس والإجماع الإنسانى » لجان جاك روسو الذى يعرف الآن بيننا « بالعقد الإجتماعى » ومما خليق بالذكر أن هذين الكاتبين من أهم المفكرين الذين أثرت كتابتهم فى الشعب الفرنسى ودفعه إلى المطالبة بحقوقه وانتزاعها بالقوة .

وقد أتهم الشيخ رفاعة بالترويج للعلمانية وبخاصة عندما ترجم القانون الفرنسى المدنى والجنائى فى عهد الخديوى إسماعيل ، وعلى أثره ألغيت المحاكم الشرعية . إلا أن أنصاره يدفعون عنه بقولهم إنه لم يؤيد من أفكار الأوربيين ما خالف الملةالإسلامية ، وإنه ظل وفياً لدينه ووطنه ، وأن ما أتى به يدخل فى إطار النهضة الفكرية ، واليقظة الإجتماعية . والراجح أن الحضارة الغربية بحركاتها العلمية ، وقوانينها المنظمة ، وطرائقها فى الحكم فتنت الشيخ . فرغب فى نقلها إلى مصر لتكون « سلطان المدن ورئيسة بلاد الدنيا » ولا أعتقد أنه كان يعمل جاهداً من أجل العلمانيةوترسيخ مفهومها فى الأذهان .

فرح أنطون والأسد الفرنسى :

على أن الثورة الفرنسية ـ رغم العثرات التى منيت بها ـ ظلت نبراساً مضيئاً لكثير من الشعوب . وأنشودة يتغنى بها الفرنسيون وغيرهم . وكما تناقل أخبارها وأطوارها بعض المفكرين فى أقطار عديدة من أجل إعلان حقوق الإنسان وتحريره ، تناقل عدد من الكتاب العرب والمصريين منجزتها وثنياتها ومن هؤلاء « فرح أنطون » صاحب مجلة « الجامعة » التى كانت تصدر فى الأسكندرية .

فقد ترجم فرح أنطون فى مجلته رواية « انج بيتو » لاسكندر ديماس الكبير . وبدلاً من أن يطلق عليها كلمة « رواية » أطلق عليها إسم « كتاب » لأنه يرى أن هذا العمل مزيج من التاريخ والفن لما تضمنه من تفاصيل حوادث الثورة وذكر أعاظم الرجال الذين عاصروها مع سرد مناقبهم وسؤاتهم ، كما أنها تصلح أن تكون رواية لما فيها من ذوق أدبى وحوادث فكاهية تلذ القارىء . وقد أظهرها للجمهور ـ بعد ترجمتها فى المجلة ـ فى أربعة مجلدات بعناوين تغاير عنوانها الأصلى ليجعل اسم الكتاب أكثر دلالة على مسماه . فنشر

المجلد الأول والثانى باسم « نهضة الأسد » والثالث « وثبة الأسد » والرابع « فريسة الأسد » . والأسد هنا هو الشعب الفرنسى حين نهض يطالب بحقوقه ، وعندما وثب على الباستيل والقصور الملكية ، وحينها افترس الأسرة المالكة وأعوانها . وقد أعرب فرح أنطون عن غرضه من ترجمة كتابه بقوله : « وبما أنه أقرب إلى السياسة منه إلى الرواية فأنا أرجو أن تنفع مطالعته الهيئة الحاكمة فى الشرق والهيئة المحكومة » أى أنه يحث الحكومات على العدل والإصلاح والتوجه الصحيح ، ومعالجة الإنحراف ، وتقويم المعوج من الأمور ، حتى لا تثور الشعوب عليها ، وتقتص منها ، وفى نفس الوقت يدفع الشعوب الشرقية إلى النهوض من كبوتها للمطالبة بحقوقها وحرياتها ، وتحذو حذو الشعب الفرنسى إذا تفشى الفساد ، واشتد تذمر النفوس من الظلم .

تمصير الثورة الفرنسية :

ولم ينقطع سيل الكتب والدراسات التى عرضت للثورة الفرنسية منذ ظهور الرواية التى ترجمها فرح أنطون عام ١٩٠٠ . ففى عام ١٩٢٧ صدر كتاب « الثورة الفرنسية » الذى وضعه حسن جلال المستشار بمحكمة الإستئناف ونشرته لجنة التأليف والترجمة والنشر ، والكتاب يتناسب مع الخطة الجديدة التى وضعتها اللجنة ورمت إلى نشر مجموعة من الكتب بطريقة مبسطة « وأن يمصر كاتبها موضوعه جهد الطاقة فلا يدع سبيلاً إلى المقارنة بين ما ينشر من المعلومات وبين ماهو واقع فى مصر دون أن يسلكه » وقد تحقق هذا الغرض من الكتاب فقد إتكأ المؤلف فى كتابه على الدستور ، ومجلس النواب والشيوخ ، ودورهما فى التشريع ، والملكية المستبدة ، وضرورة أن تصدر الأمة قوانينها بنفسها حتى ولو عارض الملك . والتحذير الشديد من حكم الرجل الواحد ، وجهل الشعب بحقوقه ، كما أشار الكاتب إشارات واضحة إلى النظم العتيقة الفاسدة مثل نظام السخرة ، ونظام الإحتكار ، والإمتيازات ، والتفريق بين الطبقات والإقطاع ، وكل هذه الأشيا وإن كانت تطابق أحداث الثورة الفرنسية ، فإنها تساير كثيراً من الأحوال فى مصر زمن قيام ثورة ١٩١٩ وبعدها ووضع دستور ١٩٢٣ ، ومعاناة الأمة من تدخل الملك فيحل مجلس النواب ، وجهاد مصر فى سبيل الغاء الإمتيازات الأجنبية ، وتعطيل نظام السخرة ، وغير ذلك ، ومن ثم فإن كتاب حسن جلال عن الثورة الفرنسية مفيد للمصريين ، لأنه يبصرهم بأحوال تشابه أحوال الشعب الفرنسى ، ويضع أمامنا مشاهد جديرة بتأملها والإفادة منها .

وثمة نقطة أثارها المؤلف فى كتابه تلك هى تعريفه للثورة الفرنسية بأنها إنقلاب فى النظم السائدة ، وأرى أنها ثورة شعبية ، فالإنقلاب هو حركة مفاجئة مباغتة تقوم بها جماعة معينة لتغيير وضع محدد . أما الثورة فهى فورة شعبية تشارك فيها مختلف الطبقات نتيجة مظالم وقعت عليهم بهدف تغيير الحكام بالعنف وتستمر الثورة الشعبية حتى تحقق أغراضها فى الحرية والعدالة والاستقلال .

كتابات أخرى :

وقد تلاحقت الكتب عن الثورة الفرنسية ، فجاء كتاب « الثورة الفرنسية ونابليون » ، الذى وضعه الدكتور محمد صبرى السربونى عام ١٩٢٧ واعتنى فيه بتلخيص حوادث الثورة ، وملابسات الإمبراطورية الفرنسية فى عهد نابليون ، وزوده بلوحات فنية كثيرة تعبر عن مختلف مراحل الثورة مما جعل الكتاب صفحة تاريخية دقيقة يقترن فيها الحدث بالصورة ، والكتابة بالرسم . وقد أعانه على إيجاز واقعات الثورة الفرنسية إيجازاً علمياً تمرسه فى التأريخ للثورات الوطنية مثل الأمريكية والثورة العرابية والثورة المصرية (١٩١٩) فى كتب مستقلة .

وهناك كتاب « الثورة الفرنسية » لمحمد سعيد وهو عبارة عن محاضرات القاها فى قسم التاريخ على طلبة السنة الثالثة بمدرسة المعلمين العليا وجمعها فى كتاب صدر عام ١٩٣٢ تناول فيه مركز الثورة ، ومكانتها فى التاريخ وعوامل نجاحها ، وما قررته من آراء ووجهات نظر جديدة فى الحكم والسياسة . ودافع عن الشوائب التى لحقتها ، والآراء التى أضرت بها ورأى أن للثورة مكانة ممتازة بين الثورات « لتكاملها واتساع مرسحها وطول التحضير والاستعداد لها . . . ولتأثيرها الشديد وصلاتها الكثيرة بالتاريخ الحديث » .

وبعد عام ١٩٥٢ تجدد الحديث عن الثورة الفرنسية فرأينا كتباً توازن بين الثورة المصرية (١٩٥٢) والثورة الفرنسية منها كتاب « ثورة ٢٣ يولية ١٩٥٢ بين ثورات العالم » الذى صدر عام ١٩٦٥ للدكتور سليمان الطماوى يتضمن إشارات كثيرة للثورة الفرنسية ويفرق فيه بين الإنقلاب والثورة وينتصر لثورة الجيش المصرى بقيادة عبد الناصر .

وهناك كتاب « مناظر ومشاهد من الثورة الفرنسية الكبرى » للأستاذ حسن الشريف وقد قدم له علوى الشريف بكلمة بين فيها أن هذا الكتاب يفتح باباً للتأمل فى الثورتين الفرنسية والمصرية بقيادة عبد الناصر ويوازن بينهما ليعلى من شأن ثورة ١٩٥٢ التى يعتبرها ــ من وجهة نظره ــ نموذجاً تاريخياً للتحولات القومية السلمية الكبرى ، وأن الرحمة كانت رائد ثورة (٥٢) . ولعل آخر ما صدر من كتب كاملة عن الثورة الفرنسية ذلك الكتاب الذى ألفه أحمد عصام الدين عام ١٩٧١ وأصدرته الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر .

وقد نشط المترجمون فى ترجمة بعض الكتب والروايات التى تناولت الثورة الفرنسية فوضعوا أمامنا وجهات نظر الأوروبيين فى الثورة دون تدخل منا . ونذكر فى هذا المجال « الثورة الفرنسية الكبرى أو قصة مدينتين » لشارلز ديكنز التى ترجمها محمد السباعى عام ١٩٢٤ ، كما ترجمت رواية « الثورة الحمراء أو سقوط الباستيل » سنة ١٩٥٣ فى سلسلة روايات الهلال ، وهى من تأليف اسكندر دوماس .

ولم يقصر الشوام فى تناول الثورة الفرنسية بالتأليف أو الترجمة ، فقد وضع أمين الريحانى كتاباً عن الثورة الفرنسية عام ١٩٠٢ وذيّله بمقال انتقادى لتوماس كارليل ، كما ترجم عادل زعيتر عام ١٩٢٥ فى دمشق كتاب « الثورة الفرنساوية وروح الثورات » الذى دبجه جوستاف لوبون .

وهذه الكتابات الكثيرة عن الثورة الفرنسية والتى عرضت ما أعرفه منها ــ أو بعضه ــ تدل على مدى نظر الشرقيين لها ، وقدر اهتمامهم بها ، وتأثرهم بمكانتها ، وكيف أنسوا إليها ، وبصّروا قراءهم ــ عبر عدة أجيال ــ بحقوقهم المدنية والسياسية ، واستثارة نفوسهم لمناهضة الفساد والمطالبة بالحريات والإصلاحات ◆



دراسة

الثورة الفرنسية والجيل الذى ورثها

جمال بدران

ربما تكون ندرة المراجع والوثائق عقبة فى طريق الباحث عن موضوع معين، فيبذل الجهد ويكدّ الذهن، من أجل الوصول إلى أصول، والعثور على ما يفيد ويدفع بالقريحة إلى القدح، واستلهام الهوامش، للتركيز على لبّ الموضوع. لكن موضوعنا هذا، كثرت مؤلفاته وتشعّبت، فتداخلت وتباعدت، ومن ثم آلت إلى ما كان يمكن أن تؤدى إليه الندرة، وزادت عليها الحيرة فى اختيار السند، والجهد فى لمّ المتباعد، واستصفاء المتشعّب الشارد.

والثورة الفرنسية، لم تكن مجرّد اندفاع تجمعات غوغائية لاقتحام سجن الباستيل، ولا هى بداية سيطرة من الملكيين المعتدلين على مقاليد الأمور، ببلاغة ميرابو مثلاً، ولا هى انتقال زمام الموقف إلى أيدى الجيروند، أو الجمهوريين اليعاقبة، كما أنها ليست ممثلة فى زعامة مارا أو دانتون، أو حتى إعدام الملك لويس السادس عشر ومارى إنطوانيت. فكل هذا أحداث للتسجيل التاريخى.. يحدد مسار إتجاهات الثورة الثورة إلى أين؟.

ولا يمكن القول إن الثورة الفرنسية هى صدى أو ترديد للثورة الانجليزية والماجناكارتا، ولا للثورة الأمريبة.. لأنها تفرّدت بمبادئها وشعارها الأخاذ وقتذاك «الحرية والإخاء والمساواة»، كما تميّزت بإجماع الامبراطوريات الأوروبية على معاداتها ووأدها — وهى فى المهد — دون

جدوى ، بل إرتدّ العداء إلى صدورها . . بتغلغل مبادىء الثورة الفرنسية بين شعوبها ، واشتعال ثوراتها التحررية .

ومع ذلك ، فنحن نعاصر ذكرى مرور قرنين عليها ـ منذ ١٧٨٩ حتى الآن ـ بمفاهيم حديثة ، وعقليات تطوّرت خلالها ، تبعاً لتراكم الأحداث ، وتشاحن الأجيال . . وعشنا أيامنا التى نسمع فيها من يقول إن مبادىء الثورة الفرنسية . . محافظة !! حتى أنها لم تعد تلائم مشارف القرن الحادى والعشرين . . كيف ؟ . . . لكى نجيب بقدر من العدالة الموضوعية . . نحتاج إلى نظرية متأنية ، أو بالأصح إعادة النظر . . فى المجتمع الفرنسى ، فى قاعه الذى حمل الثورة على أكتافه .

هنا يستلزم الأمر أن نطرح سؤالاً مدخل صدق إلى حقائق ، لم تكن ناصعة بعد . . هذا السؤال هو . . هل كان سقوط سجن الباستيل فى ١٤ يوليو ١٧٨٩ هو نهاية النظام القديم أم هوسقوط قصر التويلرى فى ١٠ أغسطس ١٧٩٢ الذى أنهى النظام الملكى من جذوره ؟ .

وللإجابة على هذا تجدر بنا العودة إلى علمين رئيسيين على الفكر الفرنسى قبل نشوب الثورة هما مونتسكو وجان روسو . .

● فالأول تشبّع بفكرة أن القرن السابع عشر هو قرن العلوم قبل أن يكون عصر الآداب . . هو قرن جاليليو وديكارت العالم لا الفيلسوف ، وباسكال العالم لا الأديب ، وقرن نيوتن وليس كورنى وراسين وموليير الأدباء . . . لذلك فإنه كان فى انضمامه إلى أكاديمية بوردو ١٧١٦ تعبيراً عن اقتناعه الكامل بأهمية البحث وإبداء الرأى وتنظيم حرية الفكر . . ولا أقول تقييده . . وهو ـ بالفعل ـ أنشأ معملاً بالأكاديمية وصار يجرى تجارب معملية على الحيوانات مستهدفاً هدم نظرية الحيوانات الآلية ـ تلك النظرية التى سادت القرن السابع عشر ، ومضادها أن الحيوانات لا نفوس لها وأنها مجرد آلات متقنة الصنع . . فلا تتألم ولا تشعر كالإنسان . .

هذه الدراسات التشريحية التى أدت به إلى الهداية الدينية بعد اشتطاط ، آلت به أيضاً إلى تفسير كثير من الظواهر التى تعرّض لها فى كتبه عامة وفى كتابه «روح القوانين» خاصة ، آلت به إلى تفسيرها تفسيراً علمياً أقرب إلى القوانين القاطعة . . وهو فى هذا لم يكن مدفوعاً بالتفكير العلمى وحده ، بل أيضاً بالفوضى السائدة فى أحكام المحاكم الاقليمية والكنسية على السواء . . فلم يكن هناك غير العرف والعادات وقوانين رومانية أو جرمانية أو كنسية . . وما شأن هذا من تضارب وتأجيل وتسويف وبطء . . أدى كل هذا إلى توارث القضايا المعلقة من جيل إلى جيل . . أو على حدّ تعبيره «من حفيد إلى حفيد حتى يقضى على آخر فرد فى أسرة تعسة» .

وكان أسلوبه الخطابى الجادّ مثار اهتمام الخاصة والعامة على السواء ، مما عمل على تهيئة الأذهان لتقبلّ أى تغيير ، أملاً فى الوصول من خلال هذه التغييرات إلى النمط الأمثل للأحكام ، ومن ثم أنجح الطرق إلى تنظيم التفكير الفرنسى .

فإذا ما أضفنا إلى هذا معلومة هامة . . هى أن كتاب «روح القوانين» كان مونتسكيو قد فرغ من وضعه ، ثم نشره عام ١٧٤٨ ، أى قبل قيام الثورة الفرنسية بأربعين عاماً وعاماً ، فترة لا تزال ماثلة فى الأذهان . . تدور مجالس الجدل والمناقشات حول ما ساقه المؤلف العالم من مضامين . . حتى أن وفاته بعد فراغه من تأليفه بسبع سنوات ، لم تهدىء من الاهتمام بهذا الكتاب ذى الثلاثة مجلدات ، بل زادت الناس التفاتاً لقصصه وأفكاره فى كتاب آخر «أفكارى» . . والربط بينها جميعاً . . لمعرفة أبعاد هذا التنظيم الفكرى الذى جاء به مونتسكيو . . وكذلك ردوده المفحمة على منتقديه . والتى جمعها فى كتاب خاص «دفاع عن روح القوانين» .

إن نظام الحكم عنده تتخذ أشكالاً ثلاثة . . جمهورية وملكية وطغيان . . فكيف بالطغيان أن يكون شكلاً من نظم الحكم ؟ !! إنه منحدر تنحدر إليه كل أشكال الحكم إذ انطرق الفساد إليها . . يوضح مونتسكيو أسباب هذا التقسيم ، متعللاً برغبته فى التركيز على الطغيان . . فالحكم الملكى يتولى الحكم فيه شخص واحد وفق قوانين واضحة الحدود . . فلا يتعداها ، والحكم الجمهورى فى رأى مونتسكيو هو حكم الشعب أو من ينوبون عنه أو جزء من الشعب ، وهو على نوعين . . إما أن يحكم الشعب أو من يمثلونه وفق قواعد نيابية . . وفى هذا يكون الحكم الجمهورى ديموقراطيا ، وأما أن يكون الحكم فى أيدى فئة من أثرياء الشعب ، ويكون هذا حكماً جمهورياً أرستقراطياً ينحصر الحكم فيه فى طبقة أو عدة طبقات محددة لا يتعداها ، ولا يكتم مونتسكيو اعجابه بالحكم الجمهورى الأرستقراطى المقترب بقدر الإمكان من الحكم الديمقراطى . .

أما الطغيان . . فهو حكم يقوم على شخص واحد ، يحكم بلا قانون ولا قاعدة إلاّ تحكّم أهواؤه وعواطفه . والشخص الواحد هذا إما أن يكون ملكاً بلا هيئات من النبلاء والأشراف يحدّون من سلطانه ، وإما أن يكون طاغية ، يصنع هو بعض الأمراء بجانبه . . «كسالى وجهلاء وذوو شهوات لا تحدّها حدود» ـ حسب وصف مونتسكيو ، ويعيّن وزيراً يحمل الأعباء إسماً ، بحيث يسمح هذا النظام للطاغية بأن يفعل كل ما يرضى نزواته ورغباته . . باسم وزيره الخيال .

وبالطبع إن مونتسكيو فى حديثه عن هذه النظم لا يغمض عينيه عما يدور حوله من نظم فى أوروبا كلها ، وفى فرنسا . . لذلك فإن بالإمكان القول إن كتابه كان حصيلة كل مشاهداته ورحلاته هنا وهناك . . ويتبع هذا بالقول إن القوانين تحت الحكم الجمهورى تتسم بالتفضيلية لأن من يضعونها هم أنفسهم الخاضعون لها والمحكون لمسئوليتها . والتفضيلية هنا تعنى التمسك بواجبات المواطن الصالح الشريف . . أى بتضحية المصالح الفردية إزاء الصالح العام . ولكن القوانين فى حكم الطغيان . . فأساسها إثارة الخوف والرهبة . . لأن الرعايا ليسوا أحراراً ، وإنما هم عبيد أزلاء للطاغية الذى يبقى حكمه مرتكزاً على هذه الرهبة من جبروته وسلطانه .

وهكذا نجد أنفسنا فى الباب التاسع والعاشر من كتابه القيم يتناول الحرية السياسية ، فنتحدث عن علاقة القوانين بحالة الدفاع عن الدولة وحالة الهجوم . . والوسيلتان الوحيدتان المشروعتان ـ فى رأيه ـ هما الحرب والغزو كوسيلتين من وسائل محافظة الأمة على بقائها وضمان استمرار حياتها . . والقوانين التى تحدّ هنا من الحرية السياسية أو تنظيمها . . مكفول لها المشروعية . أما فيما عدا ذلك .

ثمانى . . «لا تعنى الحرية أن يفعل الفرد كل ما يريد . ففى المجتمع الذى تسوده القوانين ، لا يمكن أن تعنى الحرية إلا القدرة على عمل ما يجب أن يريده الفرد ، وعدم الإلزام بفعل ، لا ينبغى أن يفعله» .

إن أكبر ضمان للحرية السياسية هو مبدأ تقسيم السلطان إلى ثلاث سلطات . . تشريعية وتنفيذية وقضائية ، بحيث تستقل كل منها بما اختصت به . فالحرية السياسية ينبغى أن تكون مقيدة وفى حدود القوانين المقررة . . ذلك لأننا «لو أتحنا لكل مواطن أن يفعل كل ما يريد أو ما تحرمه القوانين ، فإنه لن يكون حراً ، لأن الأفراد الآخرين سيكون لهم السلطة نفسها» . بل إن الحرية كما أضاف مونتسكيو ـ لتبدو فى بعض الأحيان غير متفقة مع حالة بعض الشعوب التى لا تستطيع تحملها والتى لم تتعود على التمتع بها . . فضرب لنا مثلاً بـ الهواء النقى إذ يضرّ أحياناً بمن كانوا يعيشون فى أماكن تكسوها المستنقعات» .

إنا نعجب من آراء متردّية كهذه لدى مونتسكيو . . فهذه النظرة هى التى نقول عنها الآن نظرة استعمارية . . وخاصة بالنسبة لحرية الشعب والحرب والغزو . . ولا تخلو من فضل غير تنظيم الفكر وتبويبه .

فإذا ما فرض وتحققت الحرية فى شعب من الشعوب ، فكيف السبيل إلى ضمان بقائها واستمرارها ؟ خاصة وأنه لا غنى لكل مجتمع عن رجل أو سلطة تتولى شئون الحكم ، كما أنه ثبت من التجارب المريرة أن ما من صاحب سلطة إلا وثمة ميْل لدن إلى استخدام سلطته بقدر من الإساءة أو الاستغلال . كيف السبيل إلى ضمان تحقيق الحرية واستمرارها . . سواء كانت فى الديمقراطية أو الارستقراطية أو الملكية . . المعرّضة كلها للفساد . .

لا مناص من الاستعانة ـ لتثبيت الحرية ـ بالقوانين المدنية والجنائية . . التى تبين لكل ما له وما عليه . . مثلما يستعان بالدين والروح الدينى فى تهذيب الأخلاق وتمسك الأفراد بالفضيلة هنا اسمع معى كلمات مونتسكيو . . كما لو كان واعظاً دينياً اهتدى بعد طول جنوح . .

«والحاكم الذى يحب الدين ويخشى الله . . هو كالأسد الذى يخضع لليد التى تحنو عليه أو الصوت الذى يهدئه ، والحاكم الذى يخشى الله ويكره الدين كالأسد الذى يقرض السلسلة التى تحول بينه وبين الهجوم على المارة فى الطريق ، والحاكم الذى لا دين له بالمرة كالأسد المخيف الذى لا يشعرَ بحرّيته إلاّ عندما يهجم ويفترس» . فالدين الذى ينادى به مونتسكيو يهدف إلى استئناس الأفراد أكثر مما يهدف إلى اخضاعهم لعناية الهيئة .

أما جان جاك روسو ـ المعاصر لمونتسكيو ـ والذى مات قبل قيام الثورة الفرنسية بإحدى عشرة سنة ، أى أنه لم يعش ليتنعش بما فعلته كتاباته وآراؤه فى إشعالها .

فقد أصدر أهم كتبه «العقد الاجتماعى» عام ١٧٦٢ ، أى بعد وفاة مونتسكيو بسبع سنوات ، وفى عزّ المعمعة التى كانت دائرة حول آرائه المتحفظة فى الاثارة ، والمتمسكة بأهداب الدين والنظام ، لكنها كاشفة لمعايب الأحكام ، فتشير من طرف خفىّ إلى أمثل السبل للحاكم وأقومها الجمهورى الأرستقراطى . . فى عزّ هذه المعمعة . . صاح روسو صيحته العقدية الاجتماعية .

ولم تكن صيحة روسو وليدة حاجة العصور الحديثة بدءاً بالقرن السابع عشر إلى مثل هذا المفهوم التعاقدي . . لأنه نبع من جذور ما قبل التاريخ لدى كل من كونفوشيوس وموتزى الصينيين ، وأفلاطون فى جمهوريته ، وكثير من السوفطائيين والأبيتوريين من الأغريق ، وكارنيادس وسنكا من الرومان .

ومن الطريف أن بداية العقد الاجتماعى هذه قد ارتبطت لدى المفكر من بخطيئة آدم الأولى وخروجه هو وحواء من الجنة إلى الأرض تكفيراً عما ارتكباه من معصيته . . فلما احتاج عصر ما بعد السقوط إلى قوانين لكبح جماح الشهوة وحب التملك . . ومن ثم فليست قوانين ونظم الحكم والملكية الفردية شرًّا كلها ، وإنما هى للحدّ من احتمالات السقوط الثانى إلى أين ؟ . . إلى ما تحت الأرض أو إلى أتون الجحيم .

لذلك فإن انتشار الجمعيات الخيرية والطوائف الدينية فى أواخر العصور الوسطى وأوائل العصور الحديثة . . ما هو فى حقيقته إلا بناء على تعاقدات تحدد اختصاصات كل منها ومجال عملها ، وبالمثل كانت الدولة . . هى فى معنى من معانيها ، ليست إلاّ هيئة ذات اختصاصات معينة . . دفع بعض المفكرين إلى تصويرها تصويراً تعاقدياً .

ولو أضفنا إلى ذلك الشركات والمصارف التجارية والصناعية ، التى انتشرت فى منتصف القرن الثامن عشر حتى عصورنا الحاضرة . . وجدناها تقوم على عقود قانونية مبرمة بينها وبين الأفراد . . مما يؤكد أهمية العقد فى النشاط الاقتصادى .

مما دفع هذا كله بالمفكرين السياسيين والاجتماعيين إلى محاولة إيجاد تفسير معقول لخضوع الأفراد لسلطة الدولة .

بل إن رجعة إلى الوراء حين كان الصراع على أشده بين سلطة الكنيسة فى العصور الوسطى وبين تبعية الملوك لها ، عرفنا ما آل إليه ذلك الصراع من تحلل هذه السلطة ، وبروز أدوار الملوك فى إدارة السلطة . . بمفهوم دينى فى البدء ، بكسبهم قوة السلطان ، ومن ثم كان الإصلاح الدينى والنهضة وظهور القومية الأوروبية الحديثة . . من الدوافع التى خلقت ردّ فعل عنيف . . لدى الملوك الممارسين لسلطتهم بعنف وقسوة نابعين من عقدة النقص أمام الكنيسة وطغيانها السابق . . وكانت النتيجة انتشار الدكتاتورية والطغيان الملكى غير المستند إلى دعم كنسى أو رجال دين ، ولكن يعتمد على قوانين تحميهم من النقد ويعفيهم من المسئولية .

ولم يجد المؤلفون سبيلاً غير عرض هذه الصور فى قصة خيالية ، عبّروا بها عمّا يجيش فى صدورهم من نقد لهذا الطغيان ـ بعيداً عن المخاطر أو غضب الملوك . . لذلك انتشرت نظرية العقد الاجتماعى على ألسُن عدد لا يحصى من المؤلفين بين القرنين السابع عشر والثامن عشر . . أمثال هوبز وبوسويه وجروسيوس واسبينوزا ولوك . . وهم الذين تأثر بهم روسو تأثيراً مباشراً . . فالملك عند هوبز فى كتابه «التنين» يحكم وفق عقد لا رجوع فيه ، تنازل الأفراد بمقتضاه للملك عن كل حق لهم . . وبذلك أوجد هوبز المبرر لأسرة ستيوارت فى بريطانيا لتطغى كما تشاء . . بحجة حماية الناس من بعضهم .

والأفراد عند سبينوزا بقى لهم قدر من الحـريـة فى التفكـير والتعبير عن آرائهم يتمتعون به ، فالملك ليس مطلق التصرّف بمقتضى هذا العقد . . بل إنهم من حقهم أن يثوروا على الطغيان . . بوصف أن الثورة هى الوسيلة الوحيدة لضمان حـريتهم . . حـريتهم الدينية السياسية ـ على حد تعبيره . أما جون لوك . . فهو على النقيض من مواطنه الانجليزى هوبز . . ينفى أن حالة الطبيعة هى حالة حرب حرب أساسها تحكيم الغرائز ، وإنما هى حالة يعيش فيها الإنسان حراً ، ويتصرف على أساس عقلى مما خفف من آثار الحرية المطلقة . . إلاّ أن حالة الطبيعة لم تخلُ من متاعب ومخاوف مثل فساد بعض الأفراد . . لذلك نبتت الحاجة إلى . . قانون مستقر واضح ، قاض عادل يحكم بين الأفراد ، ، وقوة تنفيذ لتستطيع تعميم القانون وتنفيذه . . ومن ثم وضع الأفراد حدّاً لأنفسهم فى حياة مدنية قائمة على عقد مبرم بينهم . . والحاكم هنا هو مجرّد حكم بين الأفراد ، ليس له من حقوق تعلو سائر الأفراد . . وإلا استخدموا حق الثورة ضده كحق مشروع لهم ضد الملك أو الحاكم الطاغى .

من هؤلاء جميعاً استمدّ روسو نظريته فى العقد الاجتماعى . . فقال . .

«إن الإنسان يولـد حرّاً ، ولكنـه مكبّل بالأغلال فى كل مكان» .

«إن أقوى إنسان لن يكون أبداً من القوة بحيث يستمر دائماً سيداً ، ما لم يحوّل قوّته إلى حق وطاعته إلى واجب» .

«يجب أن نتفق إذن على أن القوة لا تنشىء حقّاً ، وأن الناس ليسوا ملزمين بالطاعة إلاّ للقوة الشرعية» .

ومن هذا المنطلق استمر روسو فى البحث عن الأساس الذى يبرر مشروعية انتقال الإنسان من الحالة الطبيعية ـ التى كان فيها حرّاً من كل قيد ـ إلى الحالة الاجتماعية ـ التى هو فيها مستعبد . . من وجهة نظره .

فهل تنازل الأفراد حقيقة عن حريتهم بمقتضى عقد بينهم وبين حاكم ؟ مثلما قال هوبز وهـل صحيح أن الطغيان الملكى مشروع بمقتضى ما سبق أن تنازل عنه الفرد من حـريـة لسيّـد اختـاره ؟ مثلما قـال جروسيوس . وبالتالى يكون مشروعاً تنازل الشعب بأكمله عن حريته للحاكم . .

لكن طبيعة الإنسان لا تتيح له أن يتنازل عن حريته إلاّ إذا كانت أمامها ميزة أعظم منها . . وإذا كان مبدأ النفعية هو الذى يسيطر على فرد من الأفراد ، أو مجموعة منهم ، فمهما تمكنت منهم هذه النزوة . . ماذا يكون هذا الشىء الأعظم والأكثر أهمية من حرية الإنسان !! ؟ هـل هى الحياة نفسها ، أو هو حب البقاء ؟ ماذا يساويان داخل زنزانة أو قصر عـالى الجدران !! ؟ فالسلام أو الأمن الداخلى الذى يدّعيه أعوان الحاكم الطاغى لرعاياه نظير تنازلهم عن حريتهم أمر لا وجود له . . لأن جشع الحاكم وطمعه الذى لا يعرف له حدوداً ، واعتداءاته على الأفراد هى نفسها حروب مستمرة تهدد أمنهم باستمرار .

إن الحرية هى قرين الإنسانية ، ولا إنسانية بدون حرية ، والتنازل عنها تنازل عن واجبات الإنسان نحو نفسه . . ولا حقّ لإنسان فى التنازل عن أول واجباته . . صيانة حريته . كذلك الحرب . . هى فى حدّ ذاتها أمر غير مشروع ، فكيف تكون مبرراً يتنازل الفرد أو الشعب بمقتضاها عن حق مشروع . . الحرية . الحرب علاقة بين دولة ودولة ، لا بين فرد فى دولة وبين أفراد دولة أخرى . . الحرب . . علاقة شيئية أو عينية يعقبها استيلاء على أراضى دولة منهزمة ، وليس على أفراد هذه الدولة . . لهذا رفض روسو مبدأ الاسترقاق بحق الحرب ، والحرب فى هذه الحال . . أمر غير مشروع . . أما الحرية فعلاقة شخصية مقدّسة . .

أما إن كان لابد من افتراض وجود عقد مشروع بين الشعب وبين الحاكم . . . فلابدّ أيضاً أن يكون ميثاقاً اجتماعياً ، يختلف عن كل ما سبقه ، ميثاق يعتمد على أن الفرد ليس لديه غير قوته وحريته ، وأن حرية الأفراد سبقت تكوين أى سلطان سياسى عليهم ، وهم أحرار تحللوا من كل قيد إلاّ من واجب كل منهم الطبيعى نحو المحافظة على نفسه .

ولهذا فإن روسو كتب «عقده الاجتماعى» بلسان الجماعة . . لساننا نحن . . فيذكر . . «كل شخص منا يضع تحت تصرف الجماعة شخصه ، وكل قوّته تحت قيادة الإرادة العامة» وينص العقد صراحة على أن كل مُنْهم أو مشترك أو عضو يعتبر متنازلاً بلا تحفظ عن حقوقه للمجموعة . . هذا التنازل ليس لمصلحة شخص معيّن ، بل هو لمصلحة الجماعة التى هى مصلحة كل فرد من الأفراد ، ويستدرك النص بذكر أن أى تعديل فيه يجعل العقد لاغياً ، بحيث يستطيع كل فرد أن يسترد حرّيته الطبيعية التى تنازل عنها إذا اعتدى معتد على نصوص العقد وأحكامه . فمن هم الأفراد الذين نص العقد عليهم ؟ إنهم كل شخص يكتسب عضويته فى هيئة معنوية أو أخلاقية عمادها هؤلاء الأفراد المنضمين إليها . . هذه الشخصية أو الهيئة المعنوية هى ما كانت تسمى قديماً باسم المدينة أو الهيئة السياسية أو الجمهورية . . أما أعضاؤها فهم الذين يسمّون باسم جمعى هو الشعب أو الرعايا بوصفهم خاضعين لقوانين الدولة أو الجمهورية . ويبدو أن روسو أحسّ بضعف فى البنية التركيبية فى العقد ، ذلك أنه يصبح لا قيمة له إذا أبيح لأى عضو الخروج عليه ، لذا وجد أنه من الضرورى تضمين النصوص ما يقتضى منع أى خروج عليها ولو بالقوة .

لكن ما هى الميزات التى ستعوض الأفراد الخاضعين للعقد عن ميزاتهم التى فقدوها بانتقالهم من حالة الطبيعة الحرّة إلى الحالة الاجتماعية أو المدنية المقيدة ؟ .

إن حالة الانتقال هذه تحدث فى الانسان تغيّرات عميقة ، فهو يجعله خاضعاً للعدل . . بدلاً من الخضوع للغريزة ، وتصبح أعماله ذات قيمة أخلاقية . . ويوضح ذلك روسو قائلاً إن الإنسان وهو فى حالته الطبيعية كان يفعل الخير طواعية وبشكل طبيعى ، كما كان بريئاً براءة سلبية . . لخلوّه من القيم الأخلاقية النابعة من المجتمع .

أما فى حالته الاجتماعية . . فإنه يتصرف وفق معايير أخلاقية محددة ، وعن علم تام بهذه الأخلاقية . . فيفعل الخير ويقدس الواجب لذاتهما . . لا لأى اعتبار آخر . وهو فى حالته الاجتماعية يخضع لعقله . لا لغريزته . . فيكسب ميزات استخدام ملكاته العقلية وتنميتها وتوسيع مداركه وأفق تفكيره ، كما أنها تأخذ بيده للسمو بعواطفه وبروحه . . إلى درجة تدفع به أحياناً إلى شكر الظروف التى خلصته إلى الأبد من

حياته الطبيعية .. التي كان فيها أقرب إلى الحيوان الغبي منها إلى إنسان ذي نشاط ذهني في حياته الاجتماعية الجديدة .

لهذا تصبح ــ بمعيار المكسب والخسارة ــ الحرية المدنية المحدودة بالإرادة العامة ، ثم الملكية التي تضمنها له الجماعة ، تصبح عوضاً له عن الحرية الطبيعية التي ما كانت إلا استعباداً وخضوعاً لنوازعه الحيوانية . حتى الملكية في الحياة الطبيعية لا ضمان لبقائها .. لاعتمادها على القوة الجسمية .. وهذه لا ضمان لاستمرارها .

حتى المساواة التي كان الفرد يظن توافرها في الحياة الطبيعية ، لا ضمان لوجودها إلاّ بالحياة الاجتماعية .. هذه الحياة التي توفر مساواة غير معتمدة على تفاوت في القوة الجسمية أو القدرة الذكائية ، بل مساواة متاحة للجميع بفضل العقد الاجتماعي .

لم يبق أمام روسو بعدئذ .. إلاّ تناول السلطان .. وهنا يخالف روسو مونتسكيه على طول الخط ، فينقذ السلطان في انقسامه إلى سلطات تشريعية وتنفيذية وقضائية .. فقال «إن السياسيين لم يستطيعوا قسمة السلطان في مبدئه ، فراحوا يقسمونه في موضوعه ، ومن ثم صار السلطان أشبه بموجود غريب مكوّن من اجزاء مختلفة .

لكن الأنا الاجتماعية .. شيء آخر تماماً .. لا يقبل الانقسام ، هي الإرادة العامة ، هي التي تستهدف تحقيق أسمى إرادة للإنسان ، أعمّ إرادة ، هي «صوت الكل حين يعبّر عن صالح الكل» . أكبر الإرادات عدلاً .

والإرادة العامة هي إرادة الأفراد في جملتهم ، لكنها ليست إرادة الجميع La volonte de tous إنها ليست مجموع هذه الإرادات ، وإنما هي روح عامة ، تعبّر عن الإرادات الخيّرة للأفراد فيما يخصّ الصالح العامّ .. هذه الإرادة العامة هي وحدها مصدر القانون ، وهي وحدها التي تمارس السلطان ، وتوجّه قوى الدولة .

ويبالغ في تقديس الإرادة العامة ، فبعد أن يجعل لها السلطة المطلقة على جميع الأفراد ، بشرط أن تكون ناتجة عنهم مباشرة ، وليس عن ممثليهم ، ذلك أن روسو لا يؤمن بالنقابات ولا بالجمعيات ولا بالمجالس النيابية .. فهي على حدّ قوله .. تقوم بالمناورات ضد بعضها وضد الإرادة العامة ، بعد أن يجعل للإرادة العامة كل هذه المواصفات ، وكل هذه السلطة المطلقة على جميع الأفراد .. يؤلّهها أو كاد بقوله .. صوت الشعب من صوت الله ، فهو «الدين والدنيا» وكل من يخرج على إرادة الشعب تكون عقوبته الإعدام ..

وهذا هو بيت القصيد ، أو مربط الفرس .. الذي دارت حوله نتائج آرائه المتطرفة هذه ــ في عصرها ــ فالتشريع الذي هو أول مهام الإرادة العامة في رأي الآخرين ، ينزهها روسو عن أن تشتغل به .. ذلك لأن القوانين أو المراسيم المدنية والجنائية والتجارية تدخل في اختصاص الحكومة . لكن مهمة التشريع الحق ــ في نظره ــ مهمة شاقة ، تتطلب عقولاً جبارة ، بل تحتاج إلى آلهة يمكنها أن تعرف أحسن القوانين وأنسبها ، وما الوضّاعون الحاليون للقوانين إلاّ مجرد «مقترحين للقوانين» مثل سولون وغيره .. لكن أصلح مرحلة لعمل القوانين ، هي عندما يكون الشعب فتيًّا ، لم ترسخ فيه بعد عادات وتقاليد جمدت مع الزمن ، بل يتفاعل وينفعل مع ما يحققه ويتقبّله ، عارفاً بمصالحه ، متبصراً بأموره ، قادراً على تغليب إرادته العامة .. وهذا هو الفرق الجوهري بين المجتمع ذي الأفراد الفاعلة ، وآخر سلبيّ الأفراد ..

ومن هذه النقطة .. تلقفت الثورة الفرنسية تعريف المواطن الإيجابي ، والمواطن السلبي .. ومن هذه النقطة وما سبقها ، طاردت الحكومة الملكية قبل الثورة جان جاك روسو ، وطلبت القبض عليه بتهمة إثارة الخواطر ضد نظم الحكم والقوانين والعادات والتقاليد المستقرة .. الأمر الذي دفعه إلى الفرار إلى سويسرا ، وخروجه منها مطروداً .. ليعود متخفياً إلى وطنه ، لكنه يتوجه إلى لندن ، ويعود ليظل متنقلاً بين البلدان .. حتى مات .

ونعود بعد هذه الجولة الضرورية بين .. هذين المفكرين النقيضين .. في النتائج ، وفي الأهداف . لكنهما تكاتفا دون اتفاق .. على تهيئة الأذهان ، وشحذ الهمم .. لإشعال نيران الثورة .. سواء في اقتحام سجن الباستيل وهدمه ، أو في اقتحام قصر التويلري بعده بثلاث سنوات .. واسقاط الملكية .

لذلك يصح التساؤل .. ألم يكن في نيّة ثوار ١٧٨٩ إسقاط الملكية الفرنسية عموماً .. أو لويس السادس عشر وزوجته ماري انطوانيت على الأقل ؟ .. أم كان ثوار ١٧٩٢ أشد تطوراً نحو التطرف منهم .. فعجّلوا بنهاية الملكية ؟ .

وإذا كان الاحتمال الثاني صحيحاً .. فكيف لم ينجوا في محو شأفة الملكية ، وقطع دابرها من أشباه عائلة البوربون أو طموحات الامبراطورية النابولونية ؟ .

إن الجمعية التشريعية التي شكلت بعد الجمعية التأسيسية .. في شهر أكتوبر ١٧٩١ ، كانت تضم بين أعضائها نواباً من طبقتي رجال الدين والنبلاء ، وصل عددهم معاً ــ بعد أن كان لكل منها ممثلوها ــ إلى خمسة وأربعين نائباً ، أما بقية الأعضاء .. فبلغ عدد نواب رجال الحكم المحلي وقضاة المحاكم الجديدة ٧٤٥ نائباً .. بنسبة ثلثي الأعضاء ، وهذا معناه أن نوعية الغالبية الجديدة .. كانت أصغر سناً ، وأقل دراية بالشئون البرلمانية .. وهذا معناه أيضاً فقدان ثقة الشعب في نواب التأسيسية السابقة ، الذين استغلوا الثورة وسيلة لاحتراف السياسة ، وحاولوا تكوين أتباع لهم في أقاليمهم ، كما لاح بعد الافتتاح بشهرين انقسام بين الغالبية إلى فويان عددهم ٣٣٤ نائباً ويعاقبه وعددهم ١٣٦ ، وجيروند من ألمع اليساريين الذين تمكنوا بتوافقتهم ــ دون أن يؤلفوا حزباً ــ من مهاجمة النبلاء المهاجرين ، ورجال الدين المتمردين ، هجوماً عنيفاً . مما كان يهدد الجمعية بالحل ، وقضى على خرافة الوحدة القومية ، ومحاولة إحراج الملك لويس ١٦ لإعلانه صراحة إلى أي الفريقين ينضم .

ومن الغريب .. أن أولئك الجيروند كانوا يرحّبون بنشوب حرب بين فرنسا الثورة وبين دول أوروبا الملكية ، كما كان النبلاء ورجال الدين يرحبون بها أملاً في دحر أنصار الثورة ودعم أعوان الملكية .. لكن ترحيب الجيروند كان قائماً على نشوب حرب اهلية لأنها ستكون «مدرسة عظمى للفضيلة» وانتصاراً للثورة .

كل هذا التنافر داخل الجمعية ، فضلاً عن تجمع الأشراف المهاجرين في جيش عبر حدود فرنسا .. استعداداً لحرب تحرير يشنها أصحاب الحق الملكي . فإذا أضفنا محاولات رجال الدين المتمردين لإثارة

الخلافات والاضطرابات ، وتأليب الأنصار بإغلاق الكنائس . . مما دفع الفرق المسلحة إلى فتحها .

كل هذه المشاكل هددت كيان الجمعية التشريعية ، وعجّلت بتهيئة الأذهان للصدام أو نشوب حرب . . حتى القصر الملكي . . لتهيأت فيه ماري انطوانيت لقبول التحدي ، ونشطت إلى الاتصال بالإمبراطور وملك بروسيا ، ليتلقفا ما يبرر غزو فرنسا وإعادة السلطة الملكية .

وكون هذا الحال من التفكك ، ومحاولة كل فريق تحيّن الفرص للانقضاض على غريمه ، جعل من فرنسا بكل من ينتمون إلى مصطلح الثورة — مواطناً إيجابياً — فيها ، هم السوس الذي ينخر في عظام الدولة الفتية على مدى ثلاثة وعشرين عاماً . . فدبّ الانقسام بين اليمين واليمين ، كما حاق باليسار الداء نفسه . . مما أتاح لصنف آخر أن يطفو على السطح . . لا بإرادته الكلية أو فاعليته ، وإنما من جراء تآكل جماعات المواطنين الإيجابيين !! هذا الصنف هو «المواطن السلبي» .

خاصة وأن كثرة هرب ضباط الجيش . . شلّ حركة الجنود فدبّت الفوضى بينهم ، ولم يعد بإمكان القوات الفرنسية أن تصمد لصدّ أي غزو خارجي . . وصار الدفاع معتمداً على تجنيد الجيوش الشعبية . . فلربما تكون كثرتها وحماستها معوّضتين عن عدم تدريبها وقلة نظامها . فممن تكونت هذه الجيوش الشعبية ؟ هي إلى حدّ كبير من العمال في المدن . . أو من أطلق عليهم تعبير « صان كيلوت . . . . «Les Sons - culottes» .

هؤلاء الذين تبوّءوا مركزاً رئيسياً في الثورة . . منذ هذا الوقت سبتمبر ١٧٩٢ ، من الصعب تعريفهم بالمعنى السياسي كما في المعنى الاقتصادي . . فهم — اقتصادياً — الذين لا يملكون ، هم الفقراء ، هم الذين لم يحظوا بتعليم نظامي ، هم الذين يعملون عادة صنّاعاً يدويين ، أو أصحاب دكاكين صغيرة ، وهم أيضاً المستخدمون في وظائف كتابية صغيرة . إنهم لا يؤلفون طبقة معينة ، فباعة الطعام منهم كانوا يرتابون في فرض رقابة اقتصادية عليهم ويحبّذون حماية الملكية ، بينما لأرباب الحرف منهم توجّهات يسارية . . ومع ذلك أكثر محافظة في مسألة الأجور والتجاء عمالهم إلى الإضراب . .

لذلك أصبح من الصعب تصنيفهم كمنتمين إلى البروليتاريا أم إلى البورجوازيين ، لذلك صار من الأفضل ادراجهم بهذا التنوع الاجتماعي والاقتصادي تحت مصطلح «المواطن السلبي» . . فهم لا يملكون ، ولا يتجاوبون ، لا يرفضون ولا يوافقون . .

لكن الصان كيلوت أولئك . . كانوا صرحاء لا عوج فيهم ، ألِفوا العيش على الكفاف ، واعتادوا ضراوة معاملة ذوي السلطان ، كما تمرّسوا على وضع الخطط قصيرة الأجل ، ولأنهم صرحاء قد صاروا أنصاراً للحلول البسيطة . . لذلك اكتسبوا قوة سياسية كبيرة في ذلك المناخ الفاسد ، لذلك أيضاً بدا لهم طبيعياً أن يُبادَ جميع المتهمين بالعداء للثورة فوراً ، فمن الخير اقصاء طبقة النبلاء كلها عن وظائف الجيش ، ومن الضروري العثور على كبش فداء إذا ارتفعت الأسعار فجأة ، ومن العدل قبول احكام محكمة الثورة لأنها صوت العدالة المنزّهة ، ولأنهم بسطاء يسارعون للتصديق بقدر ما يسارعون إلى الارتياب . . فإمّا أن يكون كل شيء أبيض أو أسود ، ولأنهم سلبيّون فلا يتدخلون إلاّ في مناسبات نادرة . . على أن تتفتح أبواب هذه المناسبات أمامهم من نفسها . . وهذا ما فعلوه حينما أبيح التصويت للمواطنين السلبيين أمامهم في أقسام باريس وغيرها من المدن في أغسطس ١٧٩٢ . فأتاحت لهم الاجتماعات المحلية في الأمسيات «بعد يوم العمل ، حيث يستطيعون — وهم في أرضهم بين أعضاء على شاكلتهم — أن يتدخلوا في الأحداث . . فضغطوا بقراراتهم على البلدية ، وعلى الجمعية التشريعية القائمة بينهم في باريس .

لكل هذا وغيره . . خشى الساسة البورجوازيون الاعتماد عليهم كحلفاء مخيفين ، بعد أن أعلنت أوروبا الملكية الحرب . . إن أولئك الساسة عاجزون عن الدفاع عن الثورة دون الاعتماد عليهم ، لكن هل يرضي الصان كيلوت أن يستعان بهم دون مكاسب أو تنازلات من الساسة ؟ ربما لا يرضون — كطرف أدنى — بهذا الدور التابع ، للاعتماد عليهم كل الاعتماد .

وكانت الاضطرابات الخطيرة التي جرت في أنحاء كثيرة من شمالي فرنسا خلال الشتاء ومطلع الربيع أعظم شاهد على ترجيح هذا الاحتمال . . فقد كان المطلب الرئيسي المقدم للجمعية التشريعية أن تعلن عدم قانونية بيع الغلال إلاّ في الأسواق العلنية ، وأن تشيد مخازن غلال عامة لخزن المحصول الفائض في مواسم الحصاد الجيّدة حتى تصرف في مواسم الجفاف ، كما قدّم اقتراح بإنشاء مأمورية مركزية للأغذية تحوّل سلطة الإشراف على تجارة الغلال الداخلية ، وقامت حركة تمرد زراعية واسعة في الريف المحيط بباريس المشتغل بزراعة الغلال ، وأغارت جماعات من الفلاحين بلغت في بعض الأحيان ٨٠٠٠ فلاح وصانع ريفي على أسواق المدن ، وفرضت أسعارها على كل سلعة معروضة للبيع ، وأعلنت عزمها على خفض الإيجارات ، بل قام الفلاحون بأنفسهم بقسمة بعض الأراضي المشاعة . . وكان أهل المدن في مناطق التمرد الزراعي يميلون إلى الوقوف بمعزل عن الحركة . . إن لم يكونوا معادين لها فعلاً ، ولكن المدن كان لها مشاكلها الخاصة .

فلما تضاعف ثمن السكر فجأة في باريس ، طالبت الأقسام الجمعية التشريعية بإصدار قانون يحرّم التخزين . . وهنا وقف نواب الصان كيلوت يطالبون بما هو أكثر . . أن يعتبر كل من يحاول استغلال الطوارىء القومية عدوا للشعب ، لا يقل خصومة له عن أعداء الثورة السافرين !! من واقع افتراض أن التجار الأغنياء المتلاعبين بالسوق إنما ينشدون من وراء ذلك تجويعهم حتى يستسلموا ، أو إثارتهم ليهاجموا النظام الثوري .

ومن ثم نبعت نظريات الصان كيلوت الاجتماعية والاقتصادية من خبرتهم الشخصية رأساً ، فرأوا أن الحرب والثورة قد وضعا البلاد في حالة حصار ، ويجب أن تخضع الملكية الخاصة للصالح العام . . . . وتتالت مشروعاتهم ، بفرض رقابات على أسعار القمح ، واعتبار الملكية نفسها نظاماً اجتماعياً أكثر منه حقاً طبيعياً . . مادام أصحابها يعتمدون على حماية المجتمع لهم .

إن الصان كيلوت . . هم ورثة الثورة الحقيقيون ، رغم أنهم لم يكن في حسبانهم أن يكونوا كذلك ، لقد كانوا قوماً أقل انشغالاً بالثروة منهم بتوقّي غائلة الجوع . . واستمرت المبادأة في أيديهم وأيدي أجيالهم منذ بدأت حرب أوروبا لمناصرة ملك فرنسا ، وسقوط قصر التويلري وما تلاه◆



دراسة

« تنوير » فولتير

د . مصطفى النشار

(١)

كان فرانسوا مارى أرويه الشهير بفولتير نسبة إلى أرض صغيرة كانت تملكها أمه ، أحد كبار المفكرين الذين تحملوا مهمة إيقاظ أوربا وخاصة بلدته فرنسا فى القرن الثامن عشر . وإليه بالمشاركة مع مونتسكيو وجان جاك روسو يعزى ما يسمى بعصر التنوير فى الفكر الأوربى الحديث . وإليهم يعود الفضل فى اشعال الثورة الفرنسية وصدق صاحب « المراسلات الأدبية » الذى كتب فى عام ١٧٥٤ م يقول عن فولتير « إذا كان التفكير الفلسفى قد انتشر وعم فى عصرنا هذا أكثر من أى عصر مضى ، فإننا مدينون بذلك إلى فولتير أكثر مما نحن مدينون لأمثال مونتسكيو وديدرو ودالمبير فهو إذ نشر الفلسفة فى مسرحياته وفى كل كتاباته ، خلق تذوق الفلسفة عند الجمهور ، وجعل الجماعات تحس بقيمها ، وتلتذ بآثار وكتابات الفلاسفة الآخرين » .

فلم يكن فولتير كالفلاسفة التقليدين من أصحاب المذاهب الفلسفية النظرية المجردة ، بل كان صاحب منهج فلسفى تغلغل فى كل كتاباته الأدبية ومراسلاته ؛ فقد كان ــ على حد تعبير أندريه كريسون ــ يتمتع بفضيلتين جوهرتيين لكل فيلسوف ؛ فهو يملك ذهنا متطلعا إلى كل شىء ، لا يعرف الكلل ولا الملل ، تجذبه جميع البحوث الإنسانية ، وجميع الفرضيات ، وجميع الأفكار المحتملة من الرياضيات إلى الفلك والطبيعة والكيمياء والجغرافيا وعلم الأحياء وعلم النفس والتاريخ والفنون الجميلة والتطبيقية ، والأخلاق والسياسة . فقد كان يهتم بكل شىء ويتعلم قسطا من كل شىء ويجرب نفسه فى كل شىء . ومن ناحية أخرى ، فقد كان يهتم بكل ذلك بذهن كامل الحرية والتجرد ، فهو أبعد الناس عن التعلق بالأفكار المسبقة دينية

كانت أو تقليدية وليس هناك من يعدل فولتير فى قلة احترامه لجميع الأصنام وتعلقه بالفكر الحر ، فهو يؤمن بأن المفكر الحر ليس له إلا معبود واحد اسمه « العقل » . [أنظر : أندريه كريسون ، فولتير ، ترجمة د . صباح فخر الدين منشورات عويدات ، ط ٢ ، ١٩٨٤م ، ص ٤٣ ــ ٤٤] .

وفى اعتقادى أن الحياة التى عاشها فولتير كان لها أكبر الأثر فى تكوين تلك العقلية النقدية الساخرة ، وذلك المزاج العنيف والطبع الحار . فقد ولد فى باريس بفرنسا فى فبراير من عام ١٦٩٤م ، طفلاً ضعيف البنية لوالدين ينتميان لأسرة من صغار نبلاء فرنسا ؛ فقد كان والده يعمل أمينا للصندوق فى ديوان المحاسبات ويمتلك ثروة ذات شأن ، أما والدته فكانت تنتمى لعائلة من صغار نبلاء مقاطعة بواتو . وهكذا فقد جاء فولتير إلى الحياة بصحة عليلة مكنته من العيش إلى سن الثامنة والثمانين وإن ظل يشكو منها دون انقطاع ، كما أن أصله البرجوازى ، وإن كان مرضيا للكثيرين إلا أنه لم يكن مرضيا لصاحبه ، فقد كان يحرمه من الإمتيازات العديدة التى كانت مقصورة فى تلك الفترة على طبقة النبلاء العليا ، مما كان مصدراً للقلق والإضطراب لإنسان فى مثل طبيعته . بهذين العاملين عاش فولتير قلقا من وضعه الإجتماعى ، لكنه حاول الإرتقاء إلى الطبقة العليا بنفسه ؛ فقد تخرج من الكلية فى عام ١٧١٣ ، ولكنه لم يعمل محاميا كما شاء والديه رغم أنه درس القانون حيث اكتشف هوايته للكتابة والشعر فى فترة مبكرة ، فتعرف على من أدخله إلى المجتمع الأدبى ، الذى سرعان ما أصبح معروفاً من خلاله لجرأة أفكاره ولسانه اللاذع لكن هذه الجرأة فى إحدى قصائده أسلمته إلى الباستيل دون محاكمة وبقى فى السجن حتى عام ١٧١٨ حيث قضى أحد عشر شهرا محبوساً ، وعاش بعد ذلك حياة الأديب الذى يطمع فى الإرتقاء ومرافقة علية القوم ، ولكن هذه المرافقة كانت مما أضر به ؛ فقد دخل الباستيل للمرة الثانية عام ١٧٢٦ م على أثر مشادة بينه وبين أحد النبلاء إلا أنها لم تستمر سوى أسابيع قليلة أطلق سراحه بعدها شريطة أن يغادر فرنسا كلها . ورغم قلة أمواله وتدهور صحته إلا أنه اختار أن يسافر إلى إنجلترا ويستقر بها حتى عام ١٧٢٩م .

ولقد كان لتلك الفترة من حياة فولتير فى منفاه الإجبارى التأثير الأكبر على ترسيخ أفكاره ، حيث رأى المثل الأعلى لكل شىء فى انجلترا ؛ ففيها البرلمان القوى ، والحكومة الحرة ، والشعب الحر ، والتجارة الحرة . فأخذ يكتب العديد من الرسائل التى تمجد هذا كله كما كتب العديد من المسرحيات التى لم تنشر إلا بعد عودته إلى فرنسا ، كما كتب « تاريخ شارل الثانى عشر » الذى أحدث ضجة كبيرة ، وأنصرف بعد عودته إلى جمع المال بكل وسائل المضاربات التجارية ليصبح ثرياً نبيلا . ولما حقق ذلك خيل إليه أن فى مقدوره أن يجهر بآرائه فنشر « الرسائل الفلسفية أو الرسائل الإنجليزية » ، ولكنها سرعان ما أحيلت بمكر حساده ووشاياتهم إلى البرلمان الباريسى الذى حكم على الكتاب بالحرق ، وألقى ناشره فى الباستيل . وطلب القبض على مؤلفه . ولكن فولتير الذى خبر مرارة السجن ، كماذاق طعم الحرية ، كان قد أعد للأمر عدته فاستغل صداقته للمركيزة دى شاتليه وهرب إلى قصرها حيث اعتكف هناك بجوارها . وهكذا استكمل فيلسوفنا فترة استقراره فى انجلترا باستقراره فى كنف خليلته الفرنسية واسعة الإطلاع المولعة بالعلم والفلسفة ، والتى كانت ذات أثر شديد عليه ؛ فقد كان يهتم بما تهتم به ؛ فإن صرحت له بحبها لنيوتن ، كتب « مبادىء فلسفة نيوتن » ، وإن اهتمت بالبحث عن طبيعة النار أجرى لها اختبارات عن الموضوع وكتب فيه وإن اهتمت بالتاريخ وتصنعت



احتقاره ، كتب « مقالة عن [illegible] » موضحا أن التاريخ لا يقتصر [illegible] المؤرخون وسط الحوادث [illegible] المعارك والقواد العسكريين وأن [illegible] العام للحضارات [illegible] شريطه أن نتغافل [illegible] مركزين على تطور الإنسان [illegible] النظر فى تطور فهمه وإدراكه [illegible] والفلسفية ؛ فالتاريخ [illegible] يعنى عنده التاريخ [illegible] للإنسان واستطاعته [illegible] بفكره وعلمه .

وهكذا كانت علاقة فولتير [illegible] شاتليه ذات تأثير شديد على [illegible] إهتمامات فولتير ومؤلفاته [illegible] استمرت اقامته معها ست سنوات [illegible] تخللتها فترات سفر قليلة [illegible] حيث سافر إلى هولندا عام [illegible] بروكسل بصحبة [illegible] ١٧٤٠م ، ومنها إلى ألمانيا ليقابل [illegible] فريدريك الثانى الذى كان يتراسل [illegible] عام ١٧٣٧م . ولقد كان لتلك [illegible] أثرها فى علو شأنه وارتفاع مكانته [illegible] فقد أفادته تلك الصداقة [illegible] فرديديريك الثانى ، حيث [illegible] دبلوماسية إلى برلين عام ١٧٤٣ ، [illegible] عدم توفيقه فى تلك المهمة إلا أن [illegible] قد علا وازدهر حيث كان قد [illegible] شخصيات عصره فى فرنسا [illegible] موضع الحفاوة والتكريم . [illegible] « مؤرخ فرنسا » ، كما أصبح [illegible] بالأكاديمية الفرنسية عام ١٧٤٦ [illegible] معارضة رجال الدين المتزمتين . وأصبح فولتير بعد كفاح من نبلاء الحاشية [illegible] الخاصة . وظل فى فرنسا يتنقل بين باريس وقصر دى شاتليه إلى أن ماتت مدام دى شاتليه ، فأخذ قراره بالسفر إلى برلين حيث استقبل استقبالا رائعاً وأنعم عليه صديقه الملك فريدريك بمناصب رفيعة ومرتب ضخم . وسعد فيلسوفنا فترة بصحبة هذا الملك الطيب المثقف ، المحب للمعرفة والآداب ، لكن لم تمضى سوى ثلاث سنوات حتى كان كل هَمّ فولتير الهرب بشرفه فراراً من صحبة فريدريك ؛ فقد عاش بالقرب منه ، فرأى عن قرب وضاعة أخلاقه وسياسته المكيافيللية ؛ المفسدة بين الناس المؤمنة بالقوة والسيطرة بأية

وسيلة . فتعلل بالمرض ــ بعد أن رفضت استقالته ــ ليعود إلى فرنسا واعداً بالعودة رغم أنه قد صمم على ألا يعود أبداً . ولكن عودته إلى فرنسا كانت غير مأمونة تماما حيث علم أن البلاط لا يرحب به ، فعاد إلى ما أسماه « حياة اليهودى التائه » ، وعاش يتنقل بين البلدان والمقاطعات الأوربية وخاصة سويسرا ، حيث اشترى الكثير من العقارات والأملاك والأراضى الزراعية . ورغم انشغاله الشديد بالإشراف على تلك الممتلكات وتدبر أمورها إلا أنه لم ينصرف عن نشاطه الأدبى . ولم يكن أى شىء بعيدا عن متناوله ؛ لا المسرح ولا التاريخ ولا السياسة ، فكأنه على حد تعبير كريسون (بنفس المرجع السابق ص ٣٩) نار تتوقد وتشتعل ويتطاير منها آلاف الشرر . وهل أعجب من كثرة المشاغل وهذه الحياة الفياضة لدى عجوز على شفا الموت ؟!

إنه فولتير الذى اتخذت تقاطيعه شيئا فشيئاً شكلها الساخر المتهكم الذى خلده ، فكان المثال الحى للمفكر الحر الذكى الذى استطاع أن يحتفظ إلى جانب ذلك بحب المجون والسعى وراء كل صنوف اللذة ، وما أحلاها نهاية لحياته ، حادثة عرض مسرحيته « ايرين » على مسرح الكوميدى فرنسيز عام ١٧٧٨م ، حيث أصر الجميع على حضوره إلى باريس ليشاهد العرض بنفسه . وكان ذلك الإستقبال المنقطع النظير له من الجمهور الباريسى ؛ حيث حملت الجماهير خيول عربته وجرت العربة حتى المسرح حيث وقفوا يهتفون ويصفقون بشكل جعله يقول فيهم « أتريدوننى أن أموت من الفرح ! ! » . ولقد تحقق ما قال ، فقد أصيب ببرد أثناء الزيارة ومات فى الحادى والعشرين من مارس من نفس العام .

ومن النظر فى هذه الحياة المتناقضة التى عاشها فولتير ، نفهم فولتير ؛ الذى كان فكرة مرآة لشخصيته والعكس ؛ فقد كان محبا للحقيقة من حبه لحريته ، محبا للإنسانية من حبه لنفسه ، محبا للصدق دون نفور من الكذب ؛ فقد كان يقول « أن الكذب ليس ذنبا إلا حين يضر بشخص ما ، أما حين يفيد الإنسانية فإنه أكبر الفضائل طراً » ؛ فقد كان كثيرا ما يتصنع بسخريته وتهكمه الإيمان بما ليس يؤمن به ، وكثيرا ما نشر أعمالاً من تأليفه تحت أسماء مستعارة ينكر نسبتها إليه أحيانا ثم يعود ويعترف بها فيما بعد بل ويفاخر بها . ورغم كل ما يقال عن مظاهر التناقض فى حياة وشخصية وفكر فولتير ، إلا أن أحدا لا ينكر أنه كان شديد التأثير فى معاصريه بآرائه الإيجابية البناءة ، وبآرائه السلبية الناقدة الساخرة فى آن معا ، وكذلك فهو كما قلنا فى البداية كان علما على عصر بأكمله .

وبإمكاننا إذن أن ننظر إلى فلسفة فولتير باعتبارها ذات جانبين ، جانب نقدى ، وجانب ايجابى بنائى ؛ وأعتقد أن الجانب الأول هو الأهم فى فكر فيلسوفنا ، فقد حقق من خلاله أهدافه فى إيقاظ الأوربيين عامة والفرنسيين خاصة من غفوتهم ، وبدد الظلمة التى كانت تغشى أعينهم .

ولقد كانت من أقسى حملات فولتير النقدية حملته على الدين المسيحى وخاصة على الكنيسة الكاثوليكية ، ولم تكن حملته تلك تقصد الهجوم على الدين فى ذاته ، بل الهجوم على كل عقيدة لا تعرف التسامح وتضع الإيمان فوق العقل . وإن كنا لا نعفى فولتير من مغبة تهجمه الشديد والمباشر على الكتب المقدسة فى مثل قوله فى العديد من مؤلفاته أن المسيحى يسلم أمره دون قيد إلى كتابين يعتقد أنهما مقدسان هما التوراة والإنجيل ، ويعتقد اعتماداً على ماورثه من أقوال أن الله قد أوحى بهما ، على حين يرى فولتير أنه لا أساس لهذا الإعتقاد ؛ إذ كيف يمكن الإعتقاد بأن موسى كان لديه ما يكتب به فى الصحراء حيث لا يوجد حتى أشجار ينقش عليها ! وبالإضافة إلى ذلك فإن كاتب أسفار موسى يقول أنه يكتب من وراء الأردن فى حين أن موسى لم يدخل أرض الميعاد أبدا . كما أن فى النص أسماء لمدن ومواقع لم تعرف بها تلك المدن إلا بعد موت موسى بوقت طويل . وفى التوراة عبارة تقول « لم يأت بعد موسى نبى يضاهيه عظمة » وهذه جملة لا يمكن أن يكون كاتبها هو موسى . كما أننا نقرأ فى أسفار موسى قصة موته كاملة !! فكيف يمكن التوفيق بين تلك المتناقضات ؟! (نفس المرجع السابق ، ص ٤٧ ، ٤٨) .

أما الأناجيل فإنها ــ فى رأى فولتير ــ لم تحرر رأسا فى زمن المسيح بل كتبت بعد وفاته بمائة عام . وفضلاً عن ذلك فإن ما تعتبره الكنيسة منها حقيقية كانت ترافقها أخرى تعتبرها مزيفة . فما سر قبول بعض الأناجيل ورفض بعضها الآخر ؟! وبالإضافة إلى ذلك فإن الأناجيل الأربعة لا تتفق فيما بينها على نسب المسيح ولا على أحداث طفولته ولا على معجزاته ولا على أقواله فكيف يمكن إذن اعتبارها جميعا صالحة وذات قيمة ؟! .

ويشكك فولتير فى الأصل الإلهى لهذين الكتابين حينما يقول : إذا كان الله هو الذى أملى التوراة والإنجيل ، حق لنا أن نعجب إذ أن الله ذو أفكار خاطئة جدا فى علم الفلك ، كما أنه يجهل علم تاريخ الحوادث ، ويجهل الجغرافيا جهلاً تاماً ، ويعتقد أن الأرانب تجتر ، ويناقض نفسه بنفسه فيما يخص الأخلاق !! فهل فى الإمكان أن يظن المرء أن الرب ذاته يفرض مبدأ « العين بالعين والسن بالسن » فى التوراة ثم يأتى بالإنجيل فيأمرنا « أن نمد خدنا الأيمن لمن يصفعنا على خدنا الأيسر ، وأن نعطى رداءنا لمن سرق ثوبنا » وأن لا نقاوم الشرير . . فهل هذه أوامر تتفق وأوامر التوراة ؟! (نفسه ، ص ٤٩) .

ولا يقف فولتير عن هذا الحد فى التشكيك والتهجم على الدين المسيحى بل يشكك فى كل المعجزات التى وردت فى الكتابين المقدسين ويعتبرها خرافات وأساطير ينبغى الحذر منها وعدم الأخذ بها لمنافاتها العقل ؛ فهو لا يرى فى تلك الكتب المقدسة المسيحية شيئا يُعتد به سوى الأخلاق التى تبشر بها أما كل ما عداها فهو أكاذيب ينبغى أن يتحرر منها فكرنا .

وينتقل فولتير إلى رجال الدين المسيحى موضحا أنهم خرجوا على التعاليم الدينية الأصيلة التى بشر بها المسيح . وأنهم كثيرا ما يناقضون بأفعالهم ما يؤمنون به ويرددونه بأفواههم ؛ فلقد استنكر المسيح التفرقة بين الكهنة ، ولكن الكنيسة تقوم على نظام الدرجات حيث الرؤساء يتمتعون بالسلطة المطلقة وصغار الكهنة يحيون حياة بائسة . ولقد امتدح المسيح الخشوع والندامة ، ولكن الكنيسة تضرب المثل بالكبرياء والخيلاء والبذخ الفاضح . ولقد استنكر الجشع ولكن البابا وكبار الإكليروس يُعيشون فى بحبوحة ورغد ولا يفكرون إلا فى زيادة ثرواتهم . ولقد امتدح المسيح اللطف والغفران ، ولكن الكنيسة اخترعت التعصب وزرعت بذور التفرقة والخلاف فى كل مكان وشنت الحرب على المنشقين والهراطقة والبروتستانت واليهود والمفكرين الأحرار وأذاقتهم الإضطهاد وأهلكت آلاف

البشر فكانت من أعظم المصائب التى عرفتها الإنسانية (نفسه ، ص ٥٢) .

ولا يخفى علينا بالطبع أن تلك الإنتقادات التى يوجهها فولتير لرجال الدين والكنيسة المسيحية كانت موجهة لكنيسة القرن الثامن عشر التى كانت كثيرا ما تقف فى وجه التجديد فى مجالات العلم والفكر .

ولقد شغل فيلسوفنا بالرد على هجمات بعض المتعصبين ضيقى الأفق الذين يهاجمون الفلسفة بحجة أنها دائما ضد الدين ، فى حين أن الأمر فى حقيقته قد يكون عكس ذلك ؛ فقد هاجم بعضهم فلسفة جون لوك ورد فولتير بقوله أنها فلسفة حكيمة متواضعة لا يجب أن يثوروا عليها ؛ فهى ليست مباينة للدين بل تصلح دليلاً له إذا ما احتاج إليه ؛ فأية فلسفة تكون أكثر دينا من التى لا تؤكد إلا ما تتمثله بوضوح ، كما تقر بضعفها فتقول بأنه يجب أن نلجأ إلى الله إذا ما بحثنا عن الأصول الأولى للكون . وفضلاً عن ذلك فإنه لا ينبغى أن يُخشى من أى فكر فلسفى على أى دين فى أى بلد كان ؛ فالفلاسفة لا يكتبون مباشرة للعامة . وقد دلل فولتير على ذلك بقوله أنه إن قسمنا الجنس البشرى إلى عشرين جزءاً لرأينا تسعة عشر جزءاً من هؤلاء يعملون أعمالاً يدوية ولا يعرفون رجلاً فى العالم يدعى جون لوك ، وما أقل من يقرأون فى الجزء العشرين الباقى !! وتجد من بين هؤلاء القراء عشرين يطالعون روايات فى مقابل واحد يقرأ الفلسفة ، فعدد من يفكرون قليل للغاية ولا يستطيع هؤلاء أن يكدروا صفو العالم . وليس مونتانى ولا لوك ولا اسبينوزا ولا هوبز . . الخ هم الذين حملوا مشاعل الشقاق فى أوطانهم ، فإذا ما جُمعت كل كتب الفلاسفة فى الأزمنة الحديثة لم تجدها قد أحدثت من الضوضاء فى العالم ما أحدثه جدال الكراولة فيما مضى حول شكل كُمُّهم وغطاء رأسهم (فولتير — الرسائل الفلسفية — الترجمة العربية لعادل زعيتر ، نشرة دار المعارف ١٩٥٩م ، ص ٧٢ — ٧٣) .

وهكذا كان فولتير دائم النقد ، ساخطاً على كل شىء بحسب المناسبة التى يتحدث فيها والهدف الذى يسعى إلى تحقيقه ؛ فإذا كان فيما سبق يبدو ساخطا على الدين ورجاله ، فإنه نسى أنه فى غمرة ذلك قد قلل من قدر الفلاسفة كما قلل من شأن تأثيرهم فى العالم ، وهو إذا كان قد حمل على الدين ورجاله ، فإن حملته على الفلاسفة السابقين والمعاصرين له كانت أشد ضراوة ؛ فبقدر ما كان حبه لبعض هؤلاء الفلاسفة شديدا كما كان شأنه مع فرنسيس بيكون وجون لوك ، بقدر ما كان هجومه ضاريا على الآخرين من أمثال ديكارت وبسكال وجان جاك روسو . فهل كان لديه معياراً يقيم به هؤلاء الفلاسفة !! وهل كان لديه معيارا لتقييم مشاهير الناس فيُعلى به قدر بعضهم ويحط من قدر آخرين ؟؟

(٢)

إن معيار التقييم عند فولتير فى اعتقادى هو مدى ما قدمه أى إنسان — سواء كان من الفلاسفة أو العلماء أو الحكام أو القادة — من أعمال استهدف بها خدمة الإنسانية عامة وتنير الطريق للبشرية ؛ فالعظمة الحقيقية — كما يقول فولتير — تقوم على تلقى عبقرية جبارة من السماء وعلى الإنتفاع بهذه العبقرية لتنوير الإنسان نفسه وتنوير الآخرين . وإن سألنا فولتير — على ضوء هذا — أى هؤلاء الرجال أعظم من الآخر : قيصر أو الإسكندر أو تيمورلنك أو كرومويل — الخ ، لكانت إجابته أن اسحاق نيوتن هو أعظمهم جميعا بلا شك ، فإن رجلا مثل نيوتن الذى لا يكاد يظهر مثله كل عشرة قرون يكون هو العظيم ، لأن هؤلاء السياسيين والفاتحين الذين لا يخلو منهم قرن ليسوا إلا أشراراً ، فنحن نُجل ونعظم من يسيطر على النفوس بقوة الحقيقة ، لا أولئك الذين يصنعون عبيداً بالإكراه والقهر ، نُجل ونعظم من يكشفون لنا أسرار الكون لا أولئك الذين يشوهونه .

ويرتبط معيار التنوير عند فيلسوفنا بمعيار آخر هو النفع للوطن أو للبشرية عامة ؛ فهو يرى أنه لا ينبغى أن نبالغ فى احترام وتقدير أصحاب الألقاب دون أصحاب المهن خاصة النافعة للدولة ؛ فقد كتب رسالة عن التجارة وأهميتها فى المشاركة فى عظمة الدولة وجعل مواطنيها أحراراً ، يقول فيها ساخراً « أى الرجلين أكثر نفعاً للدولة : أيكون السنيور المبودر الذى يعرف وقت نهوض الملك ووقت نومه بكل دقة والذى ينتحل أوضاع العظمة بتمثيله دور العبد فى غرفة انتظار الوزير ، أم التاجر الذى يغنى بلده ويصدر من غرفته أوامر إلى سوريا والقاهرة ويساعد على سعادة العالم » (فولتير — الرسائل — ص ٥٣) .

وعلى ضوء هذا المعيار (التنوير والنفع للبشرية) ، كان نقد فولتير للسابقين من الفلاسفة ؛ فأرسطو مرفوض لأنه صاحب مذهب مستغلق غامض ، مما جعل تلاميذه يفسرونه على ألف وجه ، (الرسائل ، ص ٦٦) . أما ديكارت فقد ولد لا كتشاف أغاليط القرون القديمة ، ولكنه استبدل بها أغاليطه ؛ ذلك أنه سار على منهاج يُعمى أعاظم الناس ، فقد خيل إليه أنه أثبت أن النفس عين الفكر ، فإن الإنسان يفكر دائما ، وأن الروح تحل فى الجسم مزودة بجميع مبادىء ما بعد الطبيعة ، عارفة بالله وحائزة جميع الآراء المجردة ، زاخرة بروائع العلوم التى تتساها مع الآسف عند خروجها من بطن أمها !! (الرسائل ، ص ٦٧) وقد انتقد فولتير ذلك الرأى الأخير لديكارت بقوله « أنه لن يجعلنى أعتقد أننى أفكر دائما ولا أجدنى أكثر استعداداً منه لأتصور أننى كنت بعد بضعة أسابيع من الحمل بى روحا بالغ العلم ، عارفاً ألف شىء فى ذلك الحين فنسيته عند الولادة وأننى كنت حائزاً فى الرحم من المعارف ما أفلت منى عندما أصبحت محتاجاً إليه وأننى صرت عاجزاً عن تعلمه ثانية بعد ذلك (نفسه ، ص ٦٨) .

وإن كان فولتير ينتقد ديكارت هذه الإنتقادات العنيفة الساخرة ، فإنه لا ينسى أن يقر لديكارت بعض اللمحات العبقرية ؛ فهو يمتدحه باعتباره من أوائل الذين استنفروا العقول إلى التفكير الحر ، فقد « أنعم ديكارت بالبصر على العُمْى فرأوا أغاليط القرون القديمة وأغاليطه وصارت الطريق التى فتحها كبيرة بعده » (الرسائل ، ص ٧٩) .

وهكذا كان حال فولتير مع بسكال ؛ فقد كتب فى إحدى رسائله : أنه يقدر عبقرية بسكال وبلاغته ، ولكنه كلما قدره اقتنع بأنه كان لابد من تصحيح الكثير من « أفكاره » ؛ فهو يرى أن ما كتبه بسكال فى « الأفكار أو الخطرات » كان مجرد خواطر ألقاها على الورق كيفما اتفق دون تدقيق ، « وقد كانت الروح التى كتب بها تلك الأفكار — فى رأى فولتير — هى إظهار الإنسان من ناحيته الممقوتة ، فهو ينهمك فى وصفه لنا جميع الأشرار والأشقياء ، وهو يكتب ضد الطبيعة البشرية كما كان ضد

اليسوعيين ، وهو يعزو إلى جوهر طبيعتنا مالا يكون إلا لدى القلة من الناس ، وهو يصب الشتائم على الجنس البشرى ببلاغة ، ولذا فإننى أتعصب للبشرية مجترئا على هذا المُبْغض الأعلى للإنسان » . (الرسائل ، ص ١٣٥) .

ولقد كانت أشد حملات فولتير ضد الفلاسفة ، معاصره وقرينه فى حركة التنوير جان جاك روسو ؛ فقد كتب إلى دالمبير قائلاً عن روسو « أنه لا يحب أثاره ولا شخصه » ويصفه « بأنه ممسوس ، مجنون ، صبى مضر ، مسخ يجمع بين الخيلاء والإنحطاط والقطاعات والمتناقضات » . ويبدو أن كل تلك السخرية والشتائم كانت لكره فولتير لمبدأ روسو الشهير أن من الخير للإنسان العودة إلى الحالة الطبيعية التى كان يعيش فيها قبل أن ينتقل إلى حياة المدنية التى يعيش فيها ؛ ففولتير يعبر عن رفضه لهذا المبدأ قائلا : كيف يمكن القبول بمبدأ إذا سرنا على حرفيته يجعلنا نلعن المدينة ونرفض حسناتها ونقبل بأن نسير على أربع ؟! كيف يمكن أن نؤمن بما يتمتع به « رجل الطبيعة » من طيبة كاملة وسعادة كبيرة ؛ إن الإنسان المتوحش كما يعرفه الرحالة مخلوق بائس وهو ليس سوى طفل متين البنية له جميع ما فى الطفولة من رذائل وما يتخللها من تذبذب وقسوة .

فكيف نقبل بأن نخطىء كل العلوم والآداب والفنون وكل ما يضمن سيطرة الإنسان على العالم ، ونتخلى عن لذائذ العيش ؟! ثم كيف يقول روسو فى معرض حديثه عن العصور الأولى « آه ما أحلى عصر الجليد !! » وكيف يقول « أن الثمار هى لجميع الناس وأن الأرض ليست لأحد » ، إن هذا المبدأ يهدم أهم حق فى حياة الإنسان وهو حق الملكية . (أنظر : كريسون — نفس المرجع السابق — ص ٥٨) .

وهكذا فإن روسو نال أكبر قسط من نقد فولتير دون جملة اطراء واحدة ؛ فسائر ما كتبه — عدا خمسين صفحة من كتابه المعروف (اميل) ، يقدرها وتستحق فى نظره أن يكون كاتبها رجلاً حراً وليس روسو — لا يستحق أكثر من النسيان .

أما أهم حملات فولتير النقدية ، فكانت على الفلاسفة الملحدين ؛ فقد كان يرى — رغم حملته على الدين المسيحى ورجاله — أن من الجنون أن يرتمى المرء فى أحضان الإلحاد كما فعل أمثال « ديدرو » و « هولباخ » ، لأن الرأى القائل بوجود الله قد يكون فيه صعوبات ، إلا أن فى الرأى المعاكس احالات ؛ فالملحد مضطر إلى أن يقر بضرورة كل شىء كما فعل اسبينوزاء وعليه أن يقبل بأن كل ذرة من الغبار حتم عليها أن تكون كما هى ، وأن توجد بالضبط فى النقطة التى توجد فيها فى اللحظة التى توجد فيها . وهو مجبُر على أن يرى فى الحركة أحد الخصائص الجوهرية للمادة ، فإذا كانت المادة لا تتحرك دوما فكيف السبيل إلى تفسير أنها بدأت فى الحركة فى وقت ما ؟! إن المرء مجبر كذلك على اللجوء إلى « المصادفة » لتفسير النظام الذى يسود الكون وظهور الأحياء فى العالم وما يمتازون به من غائية خارقة فى تكيف أعضائهم على الوظائف اللازمة للمحافظة على الأفراد والأجناس . ولكن كيف يمكن أن نقبل أنه إذا وضعنا كل الأحرف التى تتألف منها قصيدة الإلياذة فى كيس ثم أفرغنا الكيس ، خرجت منه الإلياذة كاملة بكل حوادثها وأشعارها ؟! إن هذه الظاهرة بعيدة الإحتمال حتى ولو افترضننا لها وقتا لا متناهيا وعدداً من التجارب لا متناهيا . وإذا كان ذلك كذلك ، أليس أبعد عن الإحتمال أن يكون العالم الذى نعيش فيه مع جميع المخلوقات وليدة المصادفة البحتة .

إن الإلحاد — فى رأى فولتير — لا يفسر شيئا ، والعالم يصبح لغزاً مطبقا لا يمكن حله . والملحد يظن أنه يعرف كل شىء وهو فى الواقع لا يعرف شيئاً ، فهو جاهل مرتين ؛ مرة لأنه لا يعرف ما يؤكده ومرة أخرى لأنه لا يدرك حدود معارفه (نفسه — ص ٥٦ — ٥٧) .

ولعلنا نخرج من ذلك كله بأن فولتير يرى أنه من الواجب تنظيف الذهن من الخزعبلات المسيحية ، والتخيلات الديكارتية ، ودوغما طيقيه التأكيدات الإلحادية ، وسخافات جان جاك روسو ، وخطرات بسكال التشاؤمية ، بأى وسيلة ممكنة سواء بالجدل المنهجى الهادىء أو بالسخرية اللاذعة . .

ومما سبق يمكننا أن نستنبط أراء فيلسوفنا الإيجابية ؛ فهو لاشك يؤمن بالتجربة الإنسانية وبالعقل الإنسانى إيمانا جازماً ، وإن كان يؤمن فى نفس الوقت بتواضع إمكانياتها المعرفية ؛ فهو يرى أن عقلنا حين تقوده وتدعمه التجربة يتيح لنا أن نثبت عدداً صغيراً من المبادىء الأساسية إثباتاً يقينياً أو يقترب من اليقين . وأن ظلت بعض هذه المبادىء غامضة وقابلة للشك ، فيجب أن نعترف بقصورنا عن البرهنة القاطعة عليها ؛ فالفيلسوف الحق يجب ألا يتردد فى كثير من الأحيان فى أن يقول : لا أدرى ؟!

واستنادا إلى هذا المنهج ، يقرر فولتير مبدأين لاشك فيهما لديه ، أولهما : وجود الله ، وثانيهما : القيمة المطلقة بشكل معين لفهم الأخلاق . أما عن المبدأ الأول ، فهو يقول « حين أرى النظام — والآلة العظيمة ، والقوانين الميكانيكية والهندسية التى تسود الكون ، والوسائل والغايات التى لا عدد لها لجميع الأشياء ، يسيطر علىَّ الإعجاب والإحترام ، وأرى حالاً أنه كانت أعمال البشر وحتى أعمالى تضطرنى إلى أن أقر بوجود العقل فينا ، وجب علىَّ أن أقر بوجود عقل ذى نشاط أكبر فى هذه الآثار التى لا حصر لها . وأقر بوجود هذا العقل الأعظم دون أن أخشى أحداً يغير رأيى ، فليس من شىء يهز اعتقادى بهذا المبدأ : كل عمل يثبت وجود عامل » . (نصوص فولتير بنفس المرجع السابق ، ص ١٠٨) .

ويقدم فولتير برهانًا آخر على وجود الله يسمى لدى الفلاسفة منذ أفلاطون ببرهان « الإله الصانع » حينما يقول متأملاً ذاته « نحن قطعا من صنع الله ؛ والبرهان على ذلك ملموس ؛ فكل شىء واسطة وغاية فى جسمى ، كل شىء رفاص وبكرة وقوة متحركة ، وآلة مائية ، وتوازن سوائل ، ومختبر كيمياء . إذن فكل هذا من ترتيب عقل ، وليس ذلك الترتيب من عقل أبوى لأنهما قطعا ، لم يكونا يعرفان ماذا يفعلان حين وضعانى فى العالم ، ولم يكونا سوى الآلات الصماء التى استعملها ذلك الصانع الأزلى الذى يحرك دورة الأرض ويدور الشمس حول محورها » (نفسه ، ص ١١٢) .

أما عن المبدأ الثانى ؛ فهو يقول مؤكداً وحده الأخلاق الإنسانية : « كلما ازداد تبصرى بالناس المختلفتين باختلاف الطقس والعادات واللغة والقوانين والعبادة ، وباختلاف ذكائهم ، إزدادت ملاحظتى لوحدة أساسهم الأخلاقى : فإنهم جميعا يملكون مفاهيم بدائية فيما يخص العدل والظلم دون أن يعرفوا كلمة من اللاهوت

وهم جميعا اكتسبوا تلك المفاهيم فى السن التى يتضح فيها العقل ، كما أنهم اكتسبوا جميعا كيفية رفع الأثقال بالعصى ، ولذلك بدا لى أن فكرة العدل والظلم فكرة لازمة للبشر لأنهم جميعا يتفقون على هذه النقطة طالما أمكنهم أن يعملوا ويفكروا فالعقل الأعظم الذى خلقنا أراد أن يسود العدل على الأرض . . وإلا فكيف أمكن للمصريين القدماء وللأشوريين البدائيين أن تكون لديهم نفس المفاهيم الأساسية المتعلقة بالعدل والظلم لولا أن الله قد أعطاهم منذ الأزل ذلك العقل الذى نما ومكنهم من أن يدركوا نفس المبادىء الأخلاقية . . فجميع الشعوب مهما كانت عليه من البداثية تقول بوجوب احترام الوالدين ، والأمر بالمعروف والنهى عن الشرور والمنكرات ، وتلك مفاهيم واحدة يخلصون إليها عن طريق عقلهم النامى » (لنفسه ص ١١٧ ـ ١١٨) .

وإلى جانب تلك المبادىء الميتافيزيقية والأخلاقية ، كان فولتير عاشقا للحديث عن الحرية بكافة أنواعها ، وقد بهرته التجربة الإنجليزية فكتب ينتقد الوضع الفرنسى ويحاول دفع مواطنيه إلى استبداله بالنظام الإنجليزى ؛ فلقد أعاد النظام الإنجليزى إلى الإنسان كافة حقوقه الطبيعية التى فقدها فى ظل معظم الأنظمة الملكية بفضل تنوير الفلاسفة ونضال الشعب ، وهذه الحقوق هى : الحرية المطلقة فى التصرف بشخصه وأملاكه والتحدث إلى الأمة عن طريق قلمه ، وعدم محاكمته فى أى قضية جنائية إلا أمام محلفين مستقلين ، وحسب المنطوق الدقيق للقانون . وضمن النظام الإنجليزى لأفراده كذلك حرية العقيدة ؛ فللفرد حرية اعتناق أى دين يحلو له فى أمان . [أنظر رسائل فولتير عن الحكومة والبرلمان ، وحول الديانات فى « الرسائل » الترجمة العربية] .

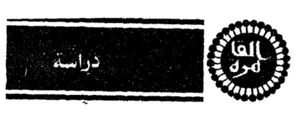
وهذا هو النموذج الذى يجب أن يحتذى ، وهذه هى الحقوق التى يجب أن يتمسك بها كل فرد وأن تشرع القوانين من أجل الحفاظ عليها ، ولقد نادى فولتير بما سبق أن نادى به لوك وناضل من أجله ، نادى بحرية الملكية « فروح الملكية تضاعف قوة الإنسان » كما أنها مفيدة كذلك « للعرش وللرعية فى جميع الأوقات » ، والشك فى قيمتها الأخلاقية ـ كما فعل روسو ـ عمل توحشى همجى ، فلكل امرىء الحق فى أن يملك وأن يورث ما ملك بالطرق الشرعية المشروعة ، إذ يجب أن يكون لكل إنسان الحق فى توخى الرفاهية التى لا تكون شراً إلا حين يظلم إخوانه ، فللإنسان حرية العمل ، وحرية التفكير ، وحرية التعبير عن آرائه شريطة ألا يكون « مخرباً هداماً » .

ولقد كان فولتير من أشد المهتمين بالتاريخ فكتب فيه لكن بعين الفيلسوف لا بعين المؤرخ التقليدى الذى يقتصر التاريخ بالنسبة له على مجرد سرد الحوادث وتوخى الدقة فى التأريخ لها والإلمام بتفصيلاتها ، فلقد كان التاريخ الإنسانى بالنسبة لفولتير وحدة واحدة ، ينظر إليه ككل ، ويرى أن جوهره هو التقدم المطرد الذى يحققه الإنسان ؛ فليس فى التاريخ معجزة لا يمكن تفسيرها لأن ثمة عوامل ثلاثة تؤثر على فكر البشر ومن ثم على صناعتهم لتاريخهم هى : المناخ ونوع الحكم والدين . وإن وضعنا هذه العوامل فى الإعتبار استطعنا تفسير لغز هذا العالم ؛ فإن انتصارات البشرية على الأشياء وتناحر الجماعات البشرية ، وتقدم الأخلاق والعلوم والفنون ، كل هذا جرى بصورة طبيعية ، وكل هذا سيستمر متزايداً كلما توسع أفق العقل البشرى وكلما أحرز قدراً أكبر من التقدم العلمى ، والصناعى ، والفنى ، والأخلاقى والسياسى مما يتناسب أكثر مع حاجات الإنسانية ، لا فرق فى ذلك بين انجازات أمم الشرق القديم ، وإنجازات الغربيين المحدثين إلا فرقا فى درجة التطور الذى وصلنا إليه وزيادة كم الإكتشافات والمخترعات التى ساهمت فى السيطرة أكثر على الطبيعة وفتحت الآفاق بصورة أكثر اتساعاً أمام الإنسان .

وهكذا تبلورت لدى فولتير نظرية فى تفسير التاريخ هى ما يمكن أن نطلق عليه نظرية التقدم ، وهى نظرية تركز ـ كما اتضح لنا ـ على الإنجازات العقلية للبشر وتتبع تطور هذه الإنجازات فى مختلف الميادين . فالتاريخ بالنسبة له أشبه بخط مستقيم سار فيه جميع البشر منذ الأمة المصرية القديمة وإلى اليوم ، وكل الأمم ساهمت فى صنعه بأقدار متفاوتة وعلى حسب ما تمتاز به شعوبها . وهذه الاسهامات ، وذلك التطور سيستمران دون توقف . فلقد كان فيلسوفنا من هذه الناحية من المتفائلين بالنسبة لمستقبل البشرية ولم يكن ينغص عليه تفاؤله هذا إلا بعض مظاهر التخريب والدمار التى يحدثها العسكريون وقادة الحروب فى العالم لا لمصلحة البشرية ، بل جريا وراء مصالح شخصية وأمجاد زائفة ، فما تبنيه البشرية فى عشرات السنين يهدمه هؤلاء المخربون فى لحظات ولذلك وجدنا فولتير يركز فى فلسفته السياسية على حرية الأفراد بمعنى أن يمتلكوا هم مصيرهم ولا يتركوه فى يد ملك أو حاكم مستبد ، بل لابد أن يكون لهم برلمانهم الحر الذى يتكون من ممثلين عنهم ويكون هو السلطة العليا فى البلاد ، وأن تتشكل الحكومات تبعا لنتائج الإنتخابات الحرة كما هو الحال فى النظام الإنجليزى .

لقد كان فولتير إذن ـ رغم كل ما لاقته فلسفته من نقد وتشكيك فى أصالتها ـ رسولا من رسل الحرية الإنسانية ومتعبدا فى محرابها . ودعوته تلك للحرية الإنسانية ولإطلاق طاقات العقل البشرى لم تكن معادية للدين على خط مستقيم ـ كما هو مشهور عنه خطأ ـ بل كان فولتير كما رأينا مؤمنا بوجود الله ، مبرهنا على وجوده بشتى البراهين العقلية ، لكنه مع إيمانه بالله ، لم يكن مؤمنا بالكتب المقدسة ، وهذا ما يضعه فى مصاف المؤمنين بما يسمى بالدين الطبيعى لا الدين السماوى . فهو ليس ملحدا إذن ، وإن كان ـ بالنسبة للمؤمنين بالأديان السماوية ـ كافر زنديق .

وعلى أى حال ، فقد كان احترام فولتير للعقل الإنسانى وثقته فى قدراته وراء تلك الثورة على كلما هو جامد ودوجما طيقى ، وراء مطالبته بإعادة النظر فى وقائع التاريخ الأوربى وخاصة فى العصرين القديم والوسيط ، وذلك للكشف عن أخطاء الماضى وإمكان تجنبها فى المستقبل ولقد كان من أهم أخطاء الماضى فى التاريخ الأوربى وخاصة فى العصر الوسيط فيما يرى فولتير هو غياب العقل ؛ فالفلسفة المدرسية التى كانت سائدة آنذاك أساءت إلى العقل أكثر مما نفعته . ولم ينهض الإنسان الأوربى من جديد إلا حينما عاد العقل إلى سيادته ؛ وحينما يسود العقل يكون قادراً على طرد الظلام ، ظلام الجهل والأهواء والغيبيات وأحقاد التعصب . وحينما يتم ذلك ، يتم التقدم نحو الكمال ◆



إعلان حقوق الانسان في مرآة معارضيه

وائل غالى

لم تتجه الفلسفة الأوروبية الغربية إبان حركة الثورة الفرنسية اتجاهاً واحداً موحداً . فقد أحدثت الثورة ردَّ فعلٍ مضاد للثورة فى سبيل الدفاع عن التقاليد الراسخة فى العقل الغربى . وعبّر عن هذا الاتجاه الخطيب والفيلسوف الإنجليزى العظيم إدموند بورك Edmond Burk (١٧٢٩ - ١٧٩٧) ، فى كتاب يعدُّه جان جاك شوفاليه من أمهات كتب الفكر السياسى والفلسفة السياسة ، والصادر عام ١٧٩٠ تحت عنوان «تأملات فى الثورة الفرنسية» . "Retlections on The Revolution In France"

ومن المثير للدهشة والتأمّل أنه صدر فى شهر مَايو من هذا العام عن دار المنشورات الجامعية الفرنسية كتاباً يقيم الحجة على تأثير فلسفة بورك على تشكيل فلسفة ماركس الشاب ، الذى عرض لها فى «مساهمة فى نقد فلسفة الحقوق الهيجلية» (١٨٤٣) وفى مخطوطات ١٨٤٣ «نقد فلسفة هيجل فى الدولة» وفى مخطوطات ١٨٤٤ «الاقتصاد السياسى والفلسفة» وفى مقالة عن «المسألة اليهودية» من نفس العام .

فكيف أثرت فلسفة بورك المعارضة للثورة فى فلسفة ماركس الشاب التى وقفت إلى جانب الثورة وحقوق الإنسان موقفاً نقدياً أيضاً ؟ .

لا يقوم برتراند بينوش كاتب هذا المؤلَّف وعنوانه «انتقادات حقوق الإنسان» بعرض فلسفة إعلان حقوق الإنسان ، لكنه بصدد الانتقادات التى وجهت إلى هذا الإعلان من بورك إلى ماركس الشاب . فهو لا يفسر معنى هذا الإعلان ولا أصوله ولا أهميته ، بقدر ما يريد تفسير الموقف الفلسفى النقدى الذى ظهر فى أوروبا طوال النصف الأول من القرن التاسع عشر ، وكان بورك أول من وضع حجر الأساس فى بناء هذا الموقف .

ولد إدموند بورك فى دبلن فى العام ١٧٣٩ من أدب بروتستنتى ومن أم كاثوليكية ، وبدأ حياته بالأدب والفلسفة . أصبح عام ١٧٦٦ عضواً فى مجلس العموم حيث كان هدفه داخل صفوف حزب «الويج» النضال ضد محاولة الملك جورج الثالث إستعادة سلطته الشخصية . وأشتهر بمداخلاته المتعددة أثناء المعركة ضد انفصال المستعمرات الثلاث عشرة ، عام ١٧٧٤ فى خطابه حول فرض الضرائب على الأمريكيين ، وعام ١٧٧٥ فى خطابه حول المصالحة مع أمريكا : وقد سجل حل المجلس العمومى فى عام ١٧٨٤ وهزيمة (الويج) الدائمة نهاية آمال بورك السياسية . كما لاذ بورك الصمت بعد سقوط الباستيل فى يوليو ١٧٨٩ ، وكان صمتاً متحفظاً . وكان بورك قد قام برحلة إلى فرنسا فى عام ١٧٧٣ تعرّف خلالها على فلاسفة العصر «الموسوعيين» و «الاقتصاديين» ، والذين أسماهم بالسفسطائيين المخرّبين الملحدين الداعين للعقلانية فى مجال الدين والسياسية وسحق المسيحية . وأثار اقتحام القصر الملكى فى فرساى وتهديد الملكية غضباً شديداً عند بورك وذلك فى اكتوبر من عام ١٧٨٩ . رأى

فى هـذا الاقتحام انـطفاء مجـد أوروبـا إلى الأبـد . وتحت وطأة الغضب المتنالى كتب بورك تأملاته عن الثورة الفرنسية فى ٣٥٦ صفحة .

كـانت تمثل فى نـظره إنقطاع التـواصل التاريخى . كما يرى كل من بنتـام وهيجل ودى مستر وكونستان أنها دمرت جوهر الوجود الزمانى للأمم وأنها أدت إلى تشييد نمط جديد من الإستبداد الـذى يقطع الـرؤوس فى سبيل المساواة بين البشر ، والذى ينبع ويقتل ويرعب فى سبيل الحرية ، والـذى يصوغ العنف صياغة عقلانية فى سبيل الحق .

تنـدرج فلسفـة بـورك لحركـة الثـورة الفرنسية فى إطار الفلسفة التجريبية كما صاغها لوك . إن التواصل الزمانى هو تراكم وسيطرة الماضى على الحاضر . ولكن بنتام (١٧٤٨ - ١٨٣٢) يرى أن الماضى قـابل للتعقل التدريجى وأن المستقبل هو مفتاح الماضى لا العكس . .

وستساعد فلسفة بنتام فيما بعد على تشييد المذهب اللاهـوتى وركيزته تعالى المطلق وتجاوزه لحدود مجموعة الأحداث الجارية على الأرض . إلا أن هذا التعالى هو معنى وغاية مجموعة هذه الأحداث المحسوسة . هذا ما سيكون موقف دى مستر .

أما الفلسفة التاريخية الحديثة فهى تضع الغائية فى اطار المعاينـة التجريبية . فهى تجربة العقل عند كونستان وكومنت ، وهى تجربة الحياة المطلقة أو الحياة العقلية عند سافينيه وهيجل . وهى تجربة التاريخ عند ماركس .

واصبح من المسلم به اليوم طرح مسألة السياسية عـلى ضوء العـلاقة القـائمة منـذ القرن الثامن عشر بين الحق الطبيعى من ناحية ، ومفهوم التاريخ من ناحية أخرى . يرى هيجل (١٧٧٠ - ١٨٣١) إن الشكل الروحى يتحول إلى شكل آخر جديد بسبب إلغاء تجاوز عنصر كلى اصبح متدهوراً . كان المبدأ الشامل كامناً مسبقاً داخل المبدأ القـديم ، ولكنه لم يكن قـد فرض نفسـه بعد . لذلك ينكسر الأمر الواقع ويطمح فى إعادة تأسيس المجتمع الروحى . ولـذلك أيضاً كانت كلية مبدأ حقوق الإنسان كلية نسبية وتاريخية ، فما هـو الطبيعى ؟ الحق الطبيعى ؟ أم التاريخ ؟ .

حاز نقد بورك التجريبى التقليدى على قـدر كبير من النجـاح لأنه وضـع الجـذور الأولى للفلسفة التواصلية التى انبتت فيما بعد أكبـر الفلسفات الهـادية للثـورة فى القـرن التاسع عشـر . دافعت فلسفته التجريبية الليبرالية عن حقوق المتمردين فى امريكا من موقع روح عصر التنوير الانجليـزى الـ "Enlightment" وصـاحب هذا المـوقف نقـد رجعى يستمـد جـذوره من مفهـوم النـامـوس الـطبيعى السـائـد فى العصـور الـوسطى المسيحيـة الإسكـولا ستيكيـة . وارتبط بهـذا الموقف نقـد لتـطور الحـركـة الإجتماعية للعملية الثورية الفرنسية .

تبدو إذن فلسفة بورك لحقوق الإنسـان متعددة الأشكال : كيف الرباط بين النقد التجريبى والنقد اللاهوتى ؟ وكيف السبيل إلى النقد الإجتماعى ؟

مما لا شك فيه أن فلسفة بـورك لحقوق الإنسان هى نظرة نقـدية نـابعة من النقـد الاقطاعى الفرنسى كما نظر له فنيلون وبولا نفيلييه ومونتسكيو وهو النقـد الذى يقـطع بوجود نواميس خفية وجوهرية راسخة تحت بنيـان المملكة الفـرنسيـة تحـافظ عليهـا ، وتتناقض وتجريد مبدأ «المركزية المطلقة» كما فلسفـة رجال الثـورة الفـرنسيـة . ولكنهـا تتماشى وفلسفة اعداء الثورة الفرنسية أمثال كزالس ومونتوزييه وريفاروه وفلى انـدوكود شوت . تقر هذه الفلسفة بأن الثورة ، فى سبيلهـانحو حقـوق الإنسـان والمـواطن ، ارادت مواصلة «العقلية الإدارية» ، والتى كان قد بدأ فى تشييدها «العهد القديم» .

وكـانت الـرومـانسيـة قـد سبقت وإن انتقدت فى المانيا فلسفة الأنوار العقلانية الـ "Aofklarung"، كـما كان الحال عنـد مـوزر فى عام ١٧٧٢ . وكـانت الفلسفـة التجريبية الإنجليزية قـد اجتازت مـرحلة إعادة تأسيس حل على أثرها «وفـاق العقد الإجتمـاعى» الـروسـوى محـل «الـوفـاق السياسى» .

اراد بـورك اجتذاب الـرفض الـرجعى المسبّق للتجريد الإنسانى وللتراث الليبرالى الكامن داخل فلسفته التجريبية المتمثلة فى المدرسة الإسكتلاندية التاريخية . ليست التجربة فى نظر بورك سوى تراث يسبق فيه الماضى الحركة نحو المستقبل . ولم تعد لديه سـوى تجربـة عمليـة مجردة من أى قيمـة نظرية . ولذلك قال نوفاليس عام ١٧٩٨ عن بورك أنه ألف كتاباً ثورياً ضـد الثورة الفـرنسية . كـان يعنى بنقد منطق حقوق الإنسان هو الحق التدريجى وإعادة صياغتهم فى إطار براجماتى جديد . ويبدأ بالفصل بين حقوق الإنسان الصحيحة والزائفة بواسطة حد محدد هو التناقض بين السيادة الشعبية والمجتمع المدنى الحديث .

إن حقوق الإنسان الحقيقية هى المرتكزة على المنفعة الفردية الضيقة . كما ينقد بورك الاستخـدام الثـورى لصـورة «الصفحـة البيضاء» ، لأنه ليس من منطق الأشياء هدم وإعـادة بناء بنيـة المجتمع من الأسـاس . ويستخلص بـورك بعد تحليله للفـارق بين الثورة الانجليزية والثورة الفرنسية ، مقولة التغير فى سبيل الحفاظ على الأمر الواقع واحترام التقاليد الراسخة . وهذا لا ينفى أن بنية المجتمع مكونة من رباط حتمى بينها التواصل والإنقطاع . ويكون رجل الدولة الحقيقى هو ذلك الرجل القادر على الحفاظ والإصلاح فى آن واحد .

اختلف كثير من الفلاسفة فيما بعـد فى تقييم فلسفـة بـورك لمسار حـركـة الثـورة الفرنسية . ولكن بنتام وكومنت ودى مستر وهيجـل اتفقـوا عـلى رفض مبدأ ومنـطق وفلسفة الحقوق الإنسانية لأنها مفهوم مجرد يمنع الإنسان من تواصل وجوده .

وقد سبق لبورك وإن عبر عن اشمئزازه مـن «المجـرد» فى خـطبـة عـن الثـورة الأمريكية . ونبه إلى أنه لا يدافع أبداً عن الحـريـة المجـردة ، بـل عن الحـريـات الملموسة . فقـد قال : «لا أدخـل فى هذه التمييزات الميتافيزيقية ، فأنا أكره حتى وقع هـذه الكلمات» . إنـه يرفض التـأمـلات المجردة الخـارجـة عن ظـروف الـزمـان والمكان ، لأن الظروف هى التى تعطى إلى مبدأ سياسى لونه المميز وسمته الحقيقية وهى التى تجعل خطة مدنية وسياسية مفيـدة أو ضارة للجنس البشرى . ويرى أن التجريد هو نوع من الدونكيشوتية . من المؤكد أن لجميع البشر الحق فى العـدل ، وفى نتاج صنـاعتهم وفى كل الـوسائـل التى تجعلهـا تتم : «إن لهم الحق فى الانتـمـاء إلى أبيهم وأمهم . . . . وأى شىء يمكن للإنسان أن يقوم به» . ولكن هذا الحق هو حق المصلحة الخاصة الفردية كما اسلفنا .

ويرفض للشعب حقه فى المشاركة فى أسلوب الحكم والسيطرة على السلطة والتدخل فى شؤون الدولة . يقول إن هذا الحق سيظل ينكره انكاراً قاطعاً .

كانت الثورة فى نظره مؤامرة على حكمة الله . وأثرُ هذا النقد فيما بعد على فلسفة فيراند ويروال وجود شوت وستيلينج .

قاد الفلاسفة فى نظره المؤامرة الثورية وأحلوا «الإلحاد الموضوعى» . ولكن أكان هذا الإلحاد من صنع الشيطان ؟ أم أن الله اراد تطهير الأمة الفاسدة قبل الثورة ؟ أم أنه من صنع الشر ؟ .

يرى بورك أنّ فلاسفة القرن الثامن عشر الفرنسى ارادوا تدمير الديانة المسيحية فى سبيل خدمة الشر والشيطان . فى حين أنه يرى أن نظام الكون منظم تنظيماً لاهوتياً ازلياً وضرورياً جسدته على مدى قرون سلطة الملكية الفرنسية . وهذا يعنى أنه يعيد النظرة الطبيعية كما كانت سائدة فى اوروبا الوسيطة المسيحية ، والمنطوية تحت النظام الكونى اللاهوتى حيث يقف كل كائن فى محله «الطبيعى» .

وهو بذلك أيضاً يبشر بمفهوم كومنت وهو «الإنسانية المطلقة» التى تتحرك وتتراكم بشكل متواصل عبر الأجيال . هنا والآن هما العنصران اللذان يكونان وجود كل كائن على الأرض .

وأخيراً تحتوى المراتبية الطبيعية على الحياة السياسية وتتحكم فى إعادة التفسير اللاهوتى لمفهوم العقد السياسى ، وفى تجديد نفى مفهوم السيادة الشعبية ، لأن السيادة للخالق لا للمخلوق . ليس هذا المفهوم سوى سفسطائية . تأملية ميتافيزيقية تغتصب نظام الخالق . وليس مفهوم حقوق الإنسان إلا فساد كونى وخروج على حدود «الطبيعة الكلية» .

إن الاستبداد الجديد المضمر داخل حقوق الإنسان يؤدى إلى تسوية العلاقة الاجتماعية القائمة بين البشر . والسلطة الثورية ليست سوى سلطة مركزية سلطوية تحكم فى ظل دستور هندسى ـ حسابى يطبق العقلانية الحديثة ويعيد الإستبداد الشرقى التقليدى ، والذى انتقده عصر الأنوار فى سبيل «السلطة الوسطية» .

هذه الطاغية العقلانية الجديدة هى طاغية الكثرة ، والسبيل الشرعى والوحيد لعودة الحكومة الملكية واستبداد حكم الفرد .

واللا مساواة الجديدة التى ظهرت مع حقوق الإنسان هى النقطة الرابطة بين النقد اللاهوتى والنقد التجريبى . هذه اللا مساواة الجديدة هى المراتبية السرية اللا طبيعية المتمردة على منطق الأشياء .

ومن ملامح هذه اللا مساواة سيطرة التحالف بين الفلاسفة ورجال الدين على اسلوب الحكم الثورى ، وإلى جانبهم رجال القانون وشيوع الإنتخاب الضريبى الذى يقضى بأن يكون المواطن دافع ضريبة ليحق له الأقتراع . وهذه هى الحقوق الزائفة .

كيف التوفيق بين مبدأ حقوق الإنسان وتحكم الأغنياء فى اسلوب الحكم ؟ سيكون دور الجمعية الوطنية محدود النطاق لأنه يحمل على عاتقه تطبيق واغتصاب حقوق الإنسان ، توازيه سلطة الإستبداد العسكرى . ولذلك يقول إن «كل هذه الحقوق التى يزعمها هؤلاء المنظرون هى حقوق قصوى ، **وهى زائفة على الصعيد الأخلاقى والسياسى بقدر ما هى حقيقية على الصعيد الميتافيزيقى»** .

أما بنتام ، فكان نقده فيما بعد نقداً نفعياً صاغه بشكل مبين فى كتاب وعنوانه «سفسطائيات فوضوية» Cu Anarchical Fallacies والذى صدر أول ما صدر فى اللغة الفرنسية عام ١٨١٦ ، نقد فيه مبدأ حقوق الإنسان بنداً بنداً .

كانت إعلانات ١٧٨٩ و ١٧٩٥ ومشروع الإعلان الذى اقترحه سبيس (واحد من نواب العامة) عام (١٧٨٩) هم موضع النقد لدى بنتام .

أصبح المعيار عنده هو النفعية والليبرالية الإصلاحية . ليس العدل هو الدفاع عن التراث التجريبى واللاهوتى . معيار العدل هو الخبرة والخبرة وحدها . ولذلك ما يحدد بعض المنفعة للإنسان هى الظروف العابرة المؤقتة . الظروف إذن هى مجال تحقيق «المنفعة» . ومن ثم ، لا محل للتراث ولا للخبرة ولا للتقاليد الراسخة . بل إن خلاصة الواقع تتمثل فى الحاضر ، والحاضر وحده لا شريك له . ليس هناك إذن معنى من إقامة نواميس أساسية وجوهرية لحقوق الإنسان الطبيعية ـ الأزلية .

تقوم إذن فلسفة بنتام على الدفاع عن المنفعة الجماعية المؤقتة المنبثقة عن مصادفة الواقع الذى نفهمه بواسطة تواصل حلقات الزمان . وهى فلسفة بورك الأصلية والمعادية لفلسفة توماس بين (١٧٣٧ - ١٨٠٩) .

يرى بنتام أن مفهوم الحق الطبيعى هو التمهيد لبناء روح الثورة الدائمة ضد جميع الحكومات(٥) ، أى ضد البنية السياسية نفسها . ولذلك كانت جميع التشريعات الثورية فى نظره سفسطائيات فوضوية . ويستمد هذا المفهوم فى الحق الطبيعى من فلسفة هيوم الفاصلة بين الحق المفروض والأمر الواقع . . . الأمر الذى مهد لبناء الفرض الخيالى والموهمى الذى افترضته فلسفة العقد الإجتماعى الهوبزيه والروسوية لتفسير وضع الإنسانية «الطبيعى» السابق على بناء المجتمع . ومن المحقق أنه ليس للشعب فى نظره أى سيادة ، لكنه يحافظ على الحق الطبيعى للإنسان كنوع من الترف التجريدى الزائف والضرورى . بالرغم من أن المعيار الوحيد والبناء عالم إنسانى مصيره «التوافق» ، وهو العمل .

ويرى بنتهام أن إعلان حقوق الإنسان يضمن فى داخله تناقضاً جوهرياً نظرياً وعملياً ، **وهو التناقض القائم بين مبدأ الملكية الخاصة ومبدأ المساواة بين الأفراد** ، وانعدام الربط بينهما هو تعبير عن فوضى ومغالطة فكرية . فلا يصح إحلال المساواة بين البشر لأنهم صنعوا من أجل الطاعة ، أى أساس العمران والاجتماع والحضارة .

أما جان دى مستر (١٧٥٣ - ١٨٢١) فأخذ من مبدأ العناية الالهية أساساً لمفهومه النقدى . ومرجع هذا المفهوم النقدى هو فلسفة بورك وكونستان والقديس أجستين . وهو يريد من ناحية ، تعبئة المهاجرين إلى الخارج بنظرية يتفق عليها الجميع ويتكاتفون فى تحقيقها ويريد من ناحية أخرى ، التحالف مع الملكية الشرعية ضد فرنسا الثورية . ووسيلة السبيل إلى هاتين الغايتين هو مبدأ العناية الإلهية أساس النقد التجريبى والإجتماعى . فالطبيعة هى مجمل الأشياء الثانوية الموجودة فى العالم المحسوس والتى تعمل فى خدمة الموجود المطلق . وهذا هو مجال التاريخ المثلث الأضلاع :

١ - وجود المطلق .
٢ - الغائية .
٣ - المنطق الجدلي .

يجاوز المطلق بطبيعته حدود التاريخ ولا يتحقق عبر احداثه ، ولكن ضرورة هذا التاريخ هي ضرورة لاهوتية .

وتعني الغائية أن الضرورة التاريخية ليست ضرورة عمياء ، لأنها ضرورة المشروع الالهي الذي نحن عاجزون عن الكشف عن اسراره الخفية . أما التاريخ فسره واضح عبر الخبرة والتجربة الملموسة . ولذلك يقول مستر أن التاريخ عبارة عن «سياسة تجريبية» .

ويربط التحديد الجدلي لحركة التاريخ بين الغائية المتعالية والحرية الإنسانية الظاهرة على الصعيدين المعرفي والوجودي . ولذلك يكون البشر أحراراً وعبيداً في نفس الوقت ، لأنهم اختاروا أن يكونوا عبيداً(*) .

هذا هو منطق إيجاب السلب الذي يقلب جذرياً التفسير الكانطي لحركة الثورة الفرنسية . كما يقلب رأساً على عقب بعض الاطروحات البوركية .

أولاً ، لم تعد الثورة في نظره سوى «عملية توسط» .

ثانياً ، ليست الثورة مجرد تغيير للنظام وإحلال الفوضى فحسب ، **بل كانت الفوضى جزءاً من نظام أكبر وأعظم تديره أيدي الآلهة خفية .**

ثالثاً ، إن الثورة والمؤامرة هي وسيلة جدلية في خدمة التطهير العظيم من سيطرة الشيطان وتدهور الخلق عند الأشراف ورجال الدين والملك على حد سواء ، وتفاقم الامتيازات .

لكن المؤامرة الثورية أعادت الفساد الذي كان سائداً في فرنسا قبيل اندلاع الثورة التي صادرت ثروة رجال الكنيسة وطالبتهم بتأدية اليمين الدستوري .

وقام دي مستر بنقد دستور ١٧٩٥ وهو المعروف بدستور العام الثالث ، وبمقتضاه اصبحت الحكومة تتكون من الهيئة التشريعية والهيئة التنفيذية .

أولاً ، ما هي الأطروحة ، وما هو المنهج ؟

ثانياً ، كيف يبني المطلق الهيكل السياسي ؟

ثالثاً ، كيف معارضة دستور ١٧٩٥ ؟

إن اطروحة دي مستر النقدية تقربأن ناموس الإنسان الفيزيقي والأخلاقي هو القدرة على تغيير الأمر الواقع في مجال عمله الخاص ، لكنه عاجز عن الخلق بالمعنى المحدود لهذه الكلمة . إن الإنسان يلزم مكانه ولا يخرج عنه لأنه المخلوق لا الخالق . وهذا ما لا يتفق وفلسفة بين Paine . إن الطموح الثوري لا يخلق شيئاً جديداً مطلقاً بقدر ما أنه ينحت تمثالاً كانت خامته الأولى موجودة منذ زمن بعيد . ويرفض مستر مبدأ المعاينة البيولوجية لأنها تدخل الخالق ضمن حركة تطور طبيعية لا تقبل التجاوز العمودي الميتافيزيقي .

يبقى الآن اختبار هذه الأطروحة في قدرتها على حل المشكلة السياسية . ركيزة هذا الاختبار هي التجربة . فالبعد المنهجي للملاحظة الحسية هو البرهان على أن الإنسان عاجز بطبيعته عن خلق بنية سياسية .

وثم يطرح السؤال الثاني نفسه : كيف تتكون الابنية السياسية ؟ يقول دي مستر أن جميع الأبنية الحرة الموجودة في الكون تكونت على نحوين . إما أنهم ظهروا على شكل تدريجي وفق اجتماع الظروف والصدفة . إما أنهم ظهروا دفعة واحدة من بين يدي خالق واحد وأنه ظاهرة ويطلب الطاعة . وعلى أساس هذا المبدأ يطرح دي مستر ١٣ ملاحظة ، تهدف الملاحظات بين أو لا على إقامة الدليل على خطأ التدريج ، والملاحظات بين ٨ و ١٣ على البرهان على مقولة «المشروع الكبير» .

ويستخلص من ذلك موقفه المضاد لدستور ١٧٩٥ قائلاً أن الوفاق السياسي يتطلب التدخل الالهي . ثانياً ، **إن سبب التجريد الدستوري هو التجريد «الإنساني» ، لأن «الإنسان» مصطلح لا وجود له على صعيد التجربة المحسوسة .** ويحجب خيال «الإنسان» واقع الأفراد المعددين ذو الإنتماء القومي المحدد . **وهو النقد الذي الهم ماركس الشاب والذي رفع الحجاب عن الاسم «الإنسان» ليكشف الفرد ـ العضو في المجتمع المدني البرجوازي .**

وهي الحجة التي أثرت في فكر بونالدو كومت حيث يكون الإنسان أو الفرد «عنصر إجتماعي» ، لا علاقة له بالخيال التجريدي . وأخيراً ، يضع دي مستر عنصراً المأزق ، البناء التدريجي ودور المشرع الكبير في إطار العملية الجدلية التي «تمحو لتكتب» ، كما يقول .

أما الجانب الإيجابي من نقد دي مستر فهو تأسيس الحق على قاعدة لا تعبر عنها الكلمة واللغة .

كان عام ١٧٩٦ قد شاهد تفاقم الإنقسامات داخل طبقة الأشراف حيث كان فريق نظام الحكم الملكي يتصارع مع فريق «النور الإقطاعي» ، ورثة فينلون ومونتسكيو .

أصحاب «إثبات النواميس أو الشرائع الاساسية» من ناحية ، واصحاب مفهوم «الماكينة» وصانعها (الله) المتعالي الذي يبرر النظام الملكي من ناحية أخرى .

كان دي مستر مهموماً قبل أي شيء بالتوفيق بين تناقضات عناصر المهاجرين الذين تركوا فرنسا أثر الحركة الثورية ، وهو مفتاح مفهوم «السحاب الدامس» ، أي استخدام المشاشة كقاعدة لتأسيس الدولة ولتعايش حقوق الملك والإرستقراطية . فهو يقول من ناحية أن النظام الإقطاعي هو أكمل نظام موجود على وجه الأرض ، ويقول من ناحية أخرى أنه من الخطأ أن نتمسك بشكل دوجماطي «بالآثار القديمة» ، وبالنظام القديم . ومن المنطلق نفسه يقربأنه خارج جميع المنظمات وجميع الأحزاب وجميع النزاعات ـ ولذلك بدت فلسفة دي مستر العقيدة الرسمية للهجرة الفرنسية أثناء الثورة ، كما يقول جود شوت ◆

المراجع :

(١) جان جاك شوفالييه ، أمهات الكتب السياسية ـ من ميكافيلي إلى أيامنا ، الجزء ٣ ، ص ١٠ : «عثر الاتجاه المضاد للثورة على أول مبشر به في شخص بورك» . ترجمة جورج صدقني ، دار منشورات وزارة الثقافة والإرشاد القومي ـ دمشق ـ ١٩٨٠ .

(٢) نفس المرجع ، ص : ٣٥ .
(٣) نفس المرجع ، ص : ٣٦ .
(٤) نفس المرجع ، ص : ٢٨ .

لمحات عن الثورة الفرنسية

اعداد : ح . س

● نظرة عامة ●

فى القرن السابع عشر ، كانت الضمائر ملتفة حول الكاثوليكية والمشاعر حول الملك ، والافكار حول المذهب الأدبى الكلاسيكى . كل قوى الشعب الحية اذن ، كانت متعايشة فى وئام ، متحدة فى انسجام .

لكن هذا العقد النظيم أخذ فى الانفراط شيئاً فشيئاً إبان القرن الثامن عشر . ومرت البلاد بفترتين : فترة تكوُّن الفكر الفلسفى فى النصف الأول من القرن ، وفترة النضال الفلسفى فى النصف الثانى منه .

(ا) إن الحاجة إلى الحقائق الوضعية ازدادت نمواً ، وشرع التفكير الحر والميل إلى نقد المجتمع فى الظهور . وجعلت أحاديث «فونتينيل» مطالعة العلوم زياً دارجاً . وفى غمرة الجدل المحموم حول شكل الأرض الخارجى ، انطلقت البعثات العلمية للتأكد من نظريات نيوتون القائلة بتسطح الكرة الأرضية فى منطقة القطبين .

ولم تعد الكنيسة منفردة بالسيطرة على الضمائر ، مستأثرة بالهيمنة على العقول . فقد اعلنت الموسوعة L'Encyclopedie الحرب على سلطانها ، وأعربت عن ايمانها بالتطور ، ووجوب التحلى بروح التسامح وطرح التزمت وضيق الأفق .

(ب) كما نددت الموسوعة بمساوىء الحكم وشجبت عيوبه . وقبلها كان الفيلسوف فولتير قد نشر الآراء والافكار الانكليزية ، وأدخل كتاب مونتيسكيو «روح الشرائع» عادة بحث المسائل السياسية ومناقشتها .

وخلال النصف الثانى من القرن ازداد سلطان المال ، ناهيك عن انتقال دفة الامور إلى ايدى المحظيات كالبومبادور ودوبارى .

هكذا فقدت الملكية هيبتها وأضاعت رفعتها ، فى الداخل كما فى الخارج .

(جـ) وفى حقل الآداب ، نلاحظ فى البداية وجود عدة تيارات ، غالباً ما كانت تلتقى معاً لدى نفس الكاتب وعلى صفحات نفس الكتاب . فقد استمرت التقاليد الكلاسيكية فى توجيه الادباء ، وتجسدت مفاهيمها فى تراجيديات فولتير وفى ملحمته عن الملك هنرى La Henriade.

إلا أن النماذج الانكليزية شرعت فى منافسة النماذج الكلاسيكية . وازداد تفكير الكتّاب الناقد بازدياد احتكاكهم بالبلدان المجاورة خاصة والاقطار الخارجية عامة . واخذ يحل محل الأدب الكلاسيكى الفنى أدب ناشط فوار . وسارت الحاجة النضالية سيراً متصاعداً فى اتجاه الوضوح ، وسمت بالفكر إلى مرتبة قريبة من الكمال .

أضف إلى ذلك ان ميدان الفن ازداد اتساعاً فى المرحلة الثانية . وانضمت إلى الفروع القديمة فروع جديدة كعلم الاجتماع والفلسفة والنقد الفنى . ولئن استمر الكتاب فى ارتياد البلاط الملكى ، فقد اخذوا فى الوقت نفسه يعقدون

اجتمـاعـاتهم وحلقـاتهـم فى المقـاهى والصالونات ، مظهرين استقلالهم الذاتى ، بعكس كتاب القرن السابع عشر الذين كانوا من رجال الحاشية الملكية ، من المرتزقة الرسميين ، يتقاضون المعاشات عن إخلاصهم والهبات عن ولائهم .

(د) وجملة القول ان التفكير الفلسفى الذى يرجع فى منشئه إلى ديكارت ، تكوّن فى النصف الأول من القرن الثامن عشر ، ثم انتقل إلى مرحلة النضال الفلسفى والجهاد العقائدى .

إن القرن الثامن عشر كان يعانى اختلالاً فى التوازن على صعيد المؤسسات والافكار . ولم تكن ثورة ١٧٨٩ سوى نقطة الالتقاء ، عكست فى دوى عاصف ، كلّ عناصر الازمة العامة .

عن : الأدب الثورى فى القرن الثامن عشر . نهاد رضا .

بيروت : دار مكتبة الحياة ، د . ت .

● اسباب الثورة فى فرنسا ●

كانت للثورة الفرنسية نفس الأسباب التى دعت إلى ثورات أخريات القرن الثامن عشر ، ومن هنا فهى أسباب عامة ، أما الأسباب الخاصة التى تفسر لنا لم كانت ثورة فرنسا أعنف ثورة وأبعدها دلالة ؛ فنرجىء الحديث فيها حتى نفرغ من حديث الأسباب العامة .

أسباب الثورة العامة :

من أسباب الثورة العامة التركيب الاجتماعى فى تلك الحقبة من حقب الانسانية ، فالنظام الاقطاعى أخذ يختفى تدريجياً ، بل هو لا وجود له آنذاك فى انجلترا وأمريكا ، وحتى فى شمال ايطاليا . وطبقة البورجوازية تنمو وتسعى إلى السلطان السياسى الذى ليس لها منه حتى الآن نصيب ، وهى تثرى دائماً ، فهى تريد أن تجعل من ثرائها قوة تبلغ بها إلى ما تريد . وأصحاب الأراضى والفلاحون ذوو الملكيات البسيطة يعيشون حياة طيبة شيئاً ما ، ينعمون بحظ من تربية وثقافة تدفعهم إلى محاولة التخلص من بقايا نظام الاقطاع . كما أن زيادة السكان خلقت مشكلة ساعد على قيامها قلة عدد الوفيات بفضل التقدم الذى يحمل العصر طابعه . وقد كان لهذه الزيادة فى فرنسا وغيرها ، فيما يغلب على الظن ، فضل التحول الاقتصادى فى الغرب فى النصف الثانى من القرن الثامن عشر ، الذى شاهد تقدماً فى وسائل الزراعة وأساليبها ، بل وفى اختراعات سميت فيما بعد بـ «الثورة الصناعية» مما أدى إلى الانقلاب الاجتماعى بوجه عام .

هذا من ناحية ، ومن ناحية أخرى فقد كان الفلاسفة الذين يوجهون أفكار العصر متأثرين بأعمال لوك وسبينوزا وديكارت ، على أن النتائج التى خلصوا إليها كانت تختلف اختلافاً كبيراً من النواحى السياسية والاقتصادية والاجتماعية . ولا يغيب عن الذهن أن حركة التنوير ، بنت القرن ، قد ساعد على نموها قيام الجمعيات الفكرية فى تلك الأيام .

على أنه يصعب القول بقيام ثورة ما دون أن يكون هناك ما يحركها من قطاع السياسة . فقد زادت الضرائب بفعل زيادة حاجة الحكومات ، وحكومة فرنسا إحداها ، إلى المال من جراء حروب القرن الثامن عشر ، حتى امتد قانون جباية الضرائب إلى الاشراف وهم المعفون من قبل من أداء ضريبة ما . فكان كل من الفريقين ، الحكام والأشراف ، يسعى إلى عضد له من طبقة الفلاحين والعمال ، وهم خطر قائم ماثل فى أوربا كلها وقتذاك .

هذه هى أسباب الثورة العامة ، وهى على نحو ما رأينا ، أسباب دعت إلى قيام الثورة فى أكثر من بلد غير فرنسا ، فقد قامت فى فنلندا ، وفى بولندا ، وفى ايطاليا ، وغيرها ، وفى هذه الأقطار كلها ، كان يسم الثورة هذا الطابع المشترك .

أسباب الثورة الخاصة :

تضافرت عوامل كثيرة فى فرنسا خاصة على قيام الثورة فيها ، فقد تزايد السكان حتى لم يعد بوسع الحكومة أن توفر لهم الغذاء الكافى ؛ وقد حرمت السلطة السياسية على أبناء الطبقة البرجوازية الغنية المتكاثرة ، وكانت فى فرنسا أكبر عدداً منها فى أى بلد آخر . وقد رغب الفلاحون عن مساندة نظام الاقطاع الذى أخذت شمسه تغيب عن الوجود فى أقطار أوربية كثيرة فى تلك الأيام . وكان هناك اهتمام بالأعمال الفلسفية التى أخذ الناس يقرءونها فى فرنسا أكثر مما يقرؤها أهل أى بلد آخر .

وأخيراً ، كان اشتراك فرنسا فى ثورة التحرير الأمريكية يرهق ميزانية البلاد ارهاقاً شديداً ، وقد ساقها إلى ذلك سوقاً شعبها الذى سبقها إلى مد العون إلى الأمريكيين ، وكأنما ترهص حركته بما يوشك أن يقع فى فرنسا ذاتها بعد قليل . وتحضرنى هنا كلمات تاليران فى مذكراته : «لم نكن نتحدث عن شىء سوى أمريكا» ، يرجع بها صدى سنى ما قبل الثورة الفرنسية . ولا عجب ، فقد أدهش الفرنسيين ما خلق الأمريكيون من حكومات جديدة عن طريق التخطيط العقلى والتدبير العملى ، تلك الحكومات التى قامت فى الولايات ، ثم هى تجتمع فى شبه مؤتمر عام له سلطان أعلى فكأنهم ، أى الامريكيين ، قد مثلوا لما أتت به فكرة «العقد الاجتماعى» عند روسو وأقاموا الدليل على صحتها .

ونمضى إلى حديث نتائج الثورة الفرنسية ، خاصة ، وعامة .

لقد كانت للثورة الفرنسية نتائج تكاد لا تحصى ، وإنما نتناول بالكلام هنا منها تلك التى لا معدى لنا عن ذكرها .

نتائج الثورة الخاصة :

كانت أولى نتائج الثورة الفرنسية الغاء الملكية وقيام الجمهورية ، ومعنى هذا ، العمل بمبدأ «سيادة الشعب» فى حكم البلاد ؛ وكذلك الغاء الاقطاع ، واعلان حقوق الانسان ، وتنظيم الحياة السياسية على أساس دستورى جديد يكفل لأفراد الشعب الحرية والإخاء والمساواة أمام القانون ، وانبثاق الوعى السياسى وقيام الصحافة السياسية ، والأخذ بالنظام الانتخابى فى القضاء والادارة المحلية والكنيسة ، وازدهار الزراعة نتيجة للتشريعات الاجتماعية ، وانتعاش الاقتصاد الفرنسى ، وازدياد قوة الجيش الفرنسى الذى صار المثل الأعلى لجيوش العالم قاطبة ، فأخذت بنظامه وأساليبه دول كثيرة من بينها مصر .

هذه ، فيما نرى ، أهم نتائج الثورة الفرنسية فى داخل فرنسا ، أما نتائجها خارج بلادها فكانت مختلفة متباينة على النحو التالى :

النتائج العامة للثورة :

لعل أهم نتيجة عامة للثورة الفرنسية هي اعلان حقوق الانسان ، فهذا الاعلان لم يكن وقفاً على الانسان الفرنسي وحده ، وإنما امتد ليشمل كل انسان فى العالم ، فقد جعلت منه الثورة الفرنسية «نقطة بداية جديدة لآمال شعوب الأرض وأجناسها» ولئن ظلت تلك الوثيقة مدى ربع قرن أو يزيد بعد اعلانها ميثاق كل داعية إلى الاصلاح فى أوربا ، فقد عادت تؤكده الأمم المتحدة ، بعد حربين عالميتين لقى الجنس البشرى منهما شراً كبيراً ، فتنشىء لجنة خاصة بتلك الحقوق وقد أصدرت اعلاناً بها ، وكأنها تزيح ركام السنين عن تراث شرعى وارتبه عن الانظار أطماع البشر ، ومن نتائج الثورة العامة الأخرى أنها أدارت عجلة مذاهب الديموقراطية والقومية والاشتراكية على نحو لم يعرف له مثيل من قبل ، وهى التى لما تخف حدة تيار بعضها إلى الآن ، كما دفعت روح الحرية شعوب أوربا للانقضاض على نابليون ، ابن الثورة الفرنسية وقد أصبح امبراطوراً . كذلك قضى انتشار أفكار الثورة فى أوربا تقريباً على النظام الذى كان يدعو الفلاح عن طريق المعاملة القاسية إلى الدفاع عن البلد الذى يجوعه ، كما أدى الأخذ بتشريعات الثورة الاجتماعية فى كثير من الأقطار إلى ازدهار الزراعة والاقتصاد بها ، على أنه لم يكن كل ما قالت به الثورة يحدث أثره فى البلاد الأخرى ، حتى مبادئها العامة ، وأعنى مبادىء الحرية والاخاء والمساواة ، فيذكر لنا المؤرخ ا . جرانت فى كتابه «أوربا فى القرن التاسع عشر» ، أن هذه المبادىء «لم تناسب العقل الألمانى ، وان دخل كثير مما ظهر فى فرنسا فى حياة ألمانيا العامة» .

ومن أبرز نتائج الثورة مولد فكرة الرأى العام على يديها ، فلعلها ، أعنى الفكرة ، وجدت لأول مرة بمعناها الحالى ، أى كما نفهمها نحن أبناء القرن العشرين ، فى بعض دول أوربا . فقد بدأ النظر إلى ما يجرى من أحداث على أنه شىء لا ينبغى أن يكون من شأن الحكومات وحدها بل ينبغى أن يكون من شأن الجميع . وقد أعان على هذا أن كانت السياسة تشغل الأذهان وقتذاك أكثر من غيرها ، ومن ذلك منافحة الأمريكيين عن الحرية والمساواة وغيرهما من المبادىء الانسانية النبيلة التى يهم أمرها الناس قاطبة . ويومىء تقدم الصحافة فى ذلك العهد وبعده إلى الشىء ذاته ، فقد صدرت بين عامى ١٧٨٩ و ١٨٠٠ حوالى ١٣٥٠ صحيفة معظمها قصير الأجل ونتيجة أخرى أن أصبحت للطبقات الدنيا كلمة مسموعة فى بلادها ، وهى التى كانت قبل عام ١٧٨٩ لا خطر لها ، بل لا شأن لها . هذه الطبقات أخذت تلعب دوراً حاسماً فى تقرير الأحداث فى حقبة الثورة ، فى الثلاثين سنة الأخيرة من القرن الثامن عشر . وكلمتها لما يخرس صداها إلى يومنا هذا فى توجيه مصائر بلادها .

وأخيرا :

وفى ختام الكلام عن أسباب الثورة الفرنسية ونتائجها ، لا ينبغى لنا أن نغض من حقيقة لفت إليها ا . جودوين ، فى كتابه الرائع «الثورة الفرنسية» وهى حقيقة تتكون من شطرين ، الأول ، أن السبب الأصلى لقيام الثورة الفرنسية والذى تفرع عليه بقية الأسباب مما جرت به السطور السابقة ، يتمثل فى وجود «ارستقراطية متمردة» ، والآخر ، أن نتيجة الثورة الفرنسية التى ترتد إليها بقية النتائج جميعاً مما سبق ذكره ، هى أن الثورة قد أبرزت تطور فكرة «سيادة الشعب» ، ذلك المثل الأعلى الذى كشفت الثورة كذلك عن متضمناته ، وبعبارة أخرى ، عن كل ما يمكن أن يبلغ إليه القائلون به فى كل ثورة تلى .

عن : الثورة الفرنسية . أحمد عصام الدين .

القاهرة : هيئة الكتاب ، ١٩٧١ .

● اراء المؤرخين فى الثورة الفرنسية ●

١ - رواة الثورة الفرنسية

اختلفت الآراء فى الثورة الفرنسية ، فهى عند دومستر من عمل الشياطين ، فقد قال : «إن عمل الشياطين لم يظهر فى أى حين ظهوره فيها» وهى عند اليعاقبة مجددة للنوع البشرى ، ويستحب الأجانب المقيمون فى فرنسة عدم الخوض فيها ، قال باريت ويندل :

«لم يذهب أثر تلك الثورة من النفوس ، فالناس لا يزالون ينظرون إليها بعين التشيع والتحزب ، وكلما أدركتم كُنة فرنسة رأيتم أنه لم يظهر لفرنسى حتى الآن بحث خال من الغرض فى هذه الثورة» .

هذه ملاحظة صحيحة ، فيجب لتفسير حوادث الماضى تفسيراً عادلاً ألاّ تبقى مؤثرة فى النفوس وألا تبقى لها صلة بمعتقدات الناس السياسية أو الدينية الحاضرة التى أشرت إلى عدم تسامحها الجبرى .

ولذا لا نعجب من تناقض آراء المؤرخين فى الثورة الفرنسية ، وسيظل بعضهم يعدها حادثة مشؤومة كما يظل بعضهم الآخر يعدها حادثة مجيدة .

واليوم قد نسى الناس رواة الثورة الفرنسية المتقدمين كتيار وكينه وميشله مع ما اتصف به هذا الأخير من حسن القريحة ، ففى آرائهم شىء من الغموض ، ويتغلب عليها مبدأ القدر التاريخى ، ومن ذلك أن تيار كان يُعد الثورة الفرنسية نتيجة طبيعية للنظام الملكى المطلق ويعد الهول نتيجة غارة الأجنبى ، وأن كينه كان يعتبر ما حدث ، سنة ١٧٩٣ ، من الاضطهاد نتيجة استبداد قديم ، وأن ميشله كان يعتبر الثورة الفرنسية عملاً شعبياً جديراً بالإعجاب والتعظيم .

وقد محا تاين كثيراً من نفوذ هؤلاء ، فهو مع شدة بيانه أوضح كثيراً من حقائق الثورة الفرنسية ، وعما قليل يصبح كتابه مرجعاً لا يقوم مقامه كتاب آخر .

ولا يخلو كتابه من عيوب ، فهو ، وإن أجاد رواية الحوادث ووصفها ، فسرها بالمنطق العقلى مع أن العقل لم يُملها ، وهو بإثباته غطرسة روبسبير الذى قتل كثيراً من رجال العهد فى بضعة أشهر لم يكتشف علة سلطانه على هذا المجلس ، ولذلك أصاب من قال : إن تاين أحسنَ الرواية وأساء الفهم .

وكتاب تاين عظيم الشأن على ما فيه من النقض ، ولم يؤلف ما يعدله ، ويظهر لنا نفوذ هذا الكتاب عند الاطلاع على الغيظ الذى أوجبه فى أنصار المذهب اليعقوبى المخلصين الذين يرأسهم الآن أحد أساتذة السوربون ، مسيو أولار ، فقد وضع مسيو

أولار فى سنتين رسالة مشبعة من روح الغضب على تاين ، وهو مع ما قضاه من الوقت فى تصحيح بضع أغاليط مادية فى كتاب تاين لم يصن نفسه عن ارتكاب مثلها .

وأحسن نقد لكتاب تاين هو القول إنه ناقص ، فهو مع بحثه فيه عن شأن الرعاع وزعمائهم أيام الثورة الفرنسية ومع إملاء ذلك عليه صفحات سُخْطٍ تقضى بالعجب غابت عنه وجوهٌ كثيرة من هذه الثورة .

وسيستمرُّ الخلاف بين أنصار تاين وأنصار أولار ، وهذا الخلاف يتجلّى ، على الخصوص ، فى إنّ أولار يعتبر الشعب حكيماً وتاين يقول إن الشعب لمّا سار بغريزته وحُرِّر من الزواجر الاجتماعية عاد إلى دور الهمجية الأولى ، ولا يزال رأى مسيو أولار المخالف لقواعد روح الجماعات مذهباً دينيًّا عند اليعاقبة فى الوقت الحاضر ، فهؤلاء يسلكون فيما يكتبون عن الثورة الفرنسية طُرُقَ المعتقدين وينتحلون فى المصنَّفات العلمية أدلة علماء اللاهوت .

٢ - نظرية القضاء والقدر فى تفسير الثورة الفرنسية

أنصارُ الثورة الفرنسية وأعداؤها يرون فى الغالب أن الحوادث الثورية تقعُ قضاءً وقدراً . قال إميل أولفيه فى كتاب «الثورة الفرنسية» : «لا يقدر أحدٌ أن يقاوم الثورات ، فالإنسان عاجز عن تبديل العناصر ومنع وقوع الحوادث الناشئة عن طبيعة الأحوال» ، وقال تاين : «كان سَيْر الأفكار والحوادث عند افتتاح مجلس النواب ، أى فى بدء الثورة الفرنسية ، أمراً مقدراً ، فكل إنسان يحمل مستقبله وتاريخه من غير إن يَعْلَم» ، وقال مسيو سُوريل : «إن الثورة الفرنسية التى ظهرت لبعض الناس أنها هادمة ولبعض آخر منهم أنها مجددة هى نظمٌ طبيعىٌ ضرورىٌ لأوربة ، فقد صدرت عن الماضى ، ولا يمكن إيضاحُها إلاّ بنور العهد السابق» ، وقال غيزو : «لم تَقِف الثورة الإنكليزية والثورة الفرنسية سير الحوادث الطبيعىّ فى أوربة ولم تقولا شيئاً لم يُقَل فى الماضى ولم تفعلا شيئاً لم يُفعل مئة مرة قبل إنفجارهما ، فإذا نظرنا إلى أعمال تينك الثورتين ، أى إلى شكل الحكومة والقانون المدنى ونظام الأحوال الشخصية والحرية ، لم نجد شيئاً ابتدعاه» .

فكل هذه الأقوال تذكرنا بالمبدأ المعروف القائل إن الحادثة نتيجة حادثة سابقة .

بيد أن ذلك المبدأ لا يدلنا على شىء كثير ، فلا يجوز إيضاح كثير من الحوادث بمبدأ القدر التاريخى الذى رضِىَ به كثير من المؤرخين فالتاريخ ، وإن قص علينا أموراً وقعت بفعل الضرورة ، قص علينا أموراً أخرى وقعت عرَضاً ، ومن ذلك أن نابليون بونابرت لم ينجُ من الموت عندما كان يغتسل فى أكسون سنة ١٧٨٦ ، إلا بمصادفته كثيباً ، فلو مات نابليون فى تلك الساعة وقلنا إن قائداً آخر كان يظهر ليقبض على زمام الحكم المطلق فما عسى أن يكون مذكوراً فى القصيدة الإمبراطورية الحماسية عوضاً من ذلك العبقرى الذى قاد جيوش فرنسة ظافرة إلى فتح عواصم أوربة ؟ .

نعم ، يجوز اعتبار الثورة الفرنسية حادثاً ضروريًّا من بعض الوجوه ، ولكنها كانت ، على الخصوص ، صراعاً بين الخياليين وسنن الاقتصاد والاجتماع والسياسة المسيرة للبشر ، فلما جهل هؤلاء الخياليون تلك السنن حاولوا عبثاً أن يتغلبوا على سير الأمور ، ولما حبطت محاولتهم اضطهدوا الناس وأمروا متوعدين ، ولكن على غير جدوى ، أن يكون للورق النقدى الساقط قيمة الذهب ، ثم سنوا قانون القصاص الذى زاد الجرائم .

على أن رجال الثورة الفرنسية اكتشفوا فى نهاية الأمر ، بعد أن كسروا الزواجر ، أن المجتمع لا يعيش بغير الزواجر ، وهم حينما أرادوا صُنع زواجر جديدة رأوا أن أقوى ما يبتدعونه ، حتى المقصلة ، لا يقوم مقام الأخلاق التى غذّى الماضى بها النفوس شيئاً فشيئاً .

إذاً لم تنشأ حوادث الثورة عن سنن ثابتة ، بل كانت نتيجة مبادىء اليعاقبة ، وقد أمكن أن تكون شيئاً آخر ، فلا يكون سير الثورة الفرنسية غير ما وقع لو دعى لويس السادس عشر بالحكمة والموعظة الحسنة ، أو لوكان المجلس التأسيسى أقل جبناً مما كان عليه إزاء فتن الرعاع ؟ .

فيجب إظهار الشك فى فعل الأقدار سواء فى المباحث التاريخية أم فى المباحث العلمية ، فقد توصل العلم بالتدريج إلى تبديد كثير من أقدار الطبيعة ، ولا يفعل عظماء الرجال سوى ذلك التبديد ، كما أشرت إليه فى كتاب آخر .

٣ - شكوك المؤرخين فى تأثير الثورة الفرنسية

ظهر المؤرخون الذين أشرنا إلى أفكارهم فى هذا الفصل بمظهر الجازم البات لحصر أنفسهم فى دائرة المعتقد وعدم نفوذهم دائرة العلم والمعرفة . فالكاتب الملكى منهم شديد الحقد على الثورة الفرنسية ، والمتمذهب بمذهب الحرية كثير التشيع لها ، واليوم نشاهد سعياً إلى درس الثورة الفرنسية كإحدى الحوادث العلمية التى لا يكون لآراء المؤلف الخاصة ومعتقداته الشخصية فى درسها سوى تأثير قليل لا يشعر به القارىء .

لم يأت هذا الزمن بعد ، ولم نرَ سوى طلوع فجر الشك الذى يتقدم ذلك ، فقد أخذ كثير من الكتاب يجتنبون إبداء آراء قاطعة فى مؤلفاتهم .

سأل مسيو هانوتو ، بعد أن أثنى على الثورة الفرنسية ، عن نتائجها بالنسبة إلى ثمنها الغالى فقال : «سيتردد التاريخ كثيراً قبل أن يحكم فى ذلك» ، وأبدى مسيو مادلن فى كتابه الذى بحث فيه عن الثورة الفرنسية تردداً مثل ذلك ، فقال : «لا أستطيع إعطاء حكم قاطع فى حادثة معقدة كالثورة الفرنسية ، فأرى أن عللها وأعمالها ونتائجها أمور تقتضى بحثاً كبيراً» .

ويظهر أيضاً نشوء الآراء فى الثورة الفرنسية من مطالعة ما كتبه فى الوقت الحاضر حماتها الرسميون ، فبعد أن كانوا يقولون إن ما حدث فيها من المظالم كان للدفاع أخذوا يدافعون عنها طالبين أحكاماً مخففة عليها ، جاء فى كتاب تاريخ فرنسة الذى ألفه أولار ودوبيدور حديثاً ليدرسَ فى المدارس : «نعم انهمرت الدماء فى الثورة الفرنسية واقترفت فيها مظالم وجرائم منكَرة غير نافعة للدفاع الوطنى ، ولكن النفوس استولت فى هذه الزوبعة ، فكان رجال الوطنية الذين حقت بهم الأخطار يقتلون الناس والسخط آخذ منهم كل مأخذ» .

وأما الأجانب فأحكامهم على الثورة الفرنسية شديدة ، ولا عجب ، فقد أذاقت أوربة ، ولاسيما ألمانية ، أنواع المحن ، قال مسيو فاغيه يخبرنا برأى الألمان : «لنقل رابطى الجأش وطنيين ، ومن شروط الوطنية

أن يبلغ الإنسان أمته حقيقة الأمر ، إن ألمانية عدت فرنسة فى الماضى أمة اضطهدتها وازدرتها وأثخنت فيها ونهبتها مدة خمس عشرة سنة باسم الحرية والإخاء ، وهى تعتبر فرنسة فى الوقت الحاضر أمة بحجة هاتين الكلمتين ديموقراطية مستبدة ظالمة مزعجة مخربة غير صالحة ليقتدى بها أحد ، هذا كل ما تنظر به ألمانية إلى فرنسة وهذا كل ما تشير إليه جرائدها وكتبها» .

وسوف يَعُدُّ كتاب المستقبل الثورة الفرنسية حادثاً مؤثراً ذا عبر مهما كانت قيمة الأحكام عليها ، فحكومة أدى حبها لسفك الدماء إلى قطع رؤوس شيوخ جاوزوا حد الثمانين ورؤوس كثير من الأطفال والفتيات ، وحكومة مع تخريبها فرنسة قدرت على دفع غارة أوربة المدججة بالسلاح ، وأميرة من بيت الملك فى النمسة قُطع رأسها بعد أن كانت ملكة فرنسة ، وأميرة من أقربائها قامت فى مكانها بعد أن تزوجت إمبراطوراً كان ضابطاً ، كلُها أمور لم يرو التاريخ مثلها ، ولعلماء النفس فى تلك القصة التى لم يقتلوها تمحيصاً فوائد كثيرة ، فيها يكتشفون أن علم النفس لا يتقدم إلاّ إذا عدّلوا عن النظريات الوهمية وأخذوا يبحثون فى الحوادث بحثاً حقيقيًّا .

٤ - إنصاف المؤرخين

عدَّ الإنصاف منذ القديم أمراً ضروريًّا للمؤرخ ، وقد أدعى المؤرخون منذ زمن تاسيت أنهم من المنصفين ، والواقع أن المؤرخ يرى الحوادث كما يرى المصور المناظر ، أى ينظر إليها من خلال مزاجه وخلقه وروح أمته ، وأن شأن المؤرخين شأنُ المصورين الكثيرين الذين يقفون أمام منظر واحد ويأتى كل واحد منهم بصورة ذات طابع خاص .

نعم ، قد يكتفى المؤرخ بنسخ الوثائق ، وإلى هذا يميل المؤرخون فى الوقت الحاضر ، غير أن وثائق الأدوار القريبة ، كدور الثورة الفرنسية ، من الكثرة بحيث لا تكفى حياة المؤرخ لنسخها ، ولذا يختار المؤرخ ما يروقه منها .

فالمؤرخ يختار من الوثائق ، متعمداً أو غير متعمد ، ما يلائم أفكاره السياسية والدينية والأدبية ، ويؤلف من هذه الوثائق كتاب تاريخ بعيد من الإنصاف ، ويكون كتاب التاريخ ذا إنصاف إذا اقتصر مؤلفه على وضع قوائم تلخِّص كل حادثة فى سطر واحد منها ، ولا نأسف على عدم ظهور من هو منصف ، فالإنصاف يؤدى إلى وضع مثل هذه القوائم التافهة المملة التى يستحيل الوقوف بها على حقيقة أدوار التاريخ .

وهل يجب على المؤرخ أن يمتنع بحجة الإنصاف عن تقدير الرجال أى مدحهم أو هَجوهم ؟ لهذه المسئلة حلاّن عادلان يختلفان باختلاف الكاتب الذى قد يكون من علماء الأخلاق وقد يكون من علماء النفس . ينظر علماء الاخلاق إلى المصلحة الاجتماعية فقط ، ولا يقدِّرون الرجال إلاّ من خلال هذه المصلحة ، وبيان ذلك أن المجتمع يحتاج لبقائه إلى مقياس يقاس به الخير والشر وتميِّز به الفضيلة والرذيلة ، أى إن المجتمع يُضطر إلى وضع أمثلة يسعى إليها الناس ، ولا يبتعدون عنها من غير أن يصيبه خطر .

فعلى علماء الأخلاق أن يقدروا الرجال على حسب هذه الأمثلة والقواعد المشتقة من مقتضيات الإجتماع ، وهم بمدحهم من أفاد وهجوهم من أضر يبرزون أمثلة أخلاقية ضرورية لسير الحضارة .

تلك هى وجهة علماء الأخلاق ، وأما وجهة علماء النفس فغيرُ ذلك ، وذلك أن المجتمع ، وإن لم يحق له أن يتساهل فى أمر بقائه ، يجب على علماء النفس أن لا يبالوا بذلك ، وذلك بما أن عليهم أن ينظروا إلى الأعمال نظرة علمية فإنه يجب ألاّ يهتموا بتقدير منافعها وأن لا يسعوا إلاّ إلى تفسيرها ، أى أن يكون مَثَلهم كمثل الراصد أمام أى حادث كان ، نعم يصعب على الإنسان أن يقرأ ، وهو رابط الجأش ، أن كاريه كان يئد ضحاياه بعد أن يفقأ عيونهم ويذيقهم أشد العذاب ، ولكنه يجب ، لاكتناه مثل هذه الأعمال ، أن لا يستشيط العالم على مقترفيها وأن يكون شأنه كشأن علماء الطبيعة إزاء العنكبوت وهى تقتل ذبابة بالتدريج .

ظهر مما تقدم أنه ليس للمؤرخين وعلماء النفس شأن واحد ، ولكنهم جميعهم يطالبون بتفسير الحوادث تفسيراً حسناً واكتشاف ما هو مستتر تحت الحقائق الظاهرة من القوى الخفية المسببة لها .

عن : روح الثورات ، والثورة الفرنسية . غوستاف لوبون . ت : عادل زعيتر . القاهرة : المطبعة العصرية ، ط ٣ ، ١٩٥٧ .

● تقويم الثورة الفرنسية ●

الجمعية التأسيسية .

□ ٩ يوليو/تموز ١٧٨٩ : اعلان الجمعية التأسيسية .

□ ١٤ يوليو/تموز ١٧٨٩ : سقوط سجن الباستيل .

□ ٤ اغسطس/آب ١٧٨٩ : الغاء نظام الامتيازات والاقطاع .

□ ٢٦ اغسطس/آب ١٧٨٩ : اعلان شرعة حقوق الانسان والمواطن .

□ ٥ - ٦ اكتوبر/تشرين الأول ١٧٨٩ : المسيرة نحو قصر فرساى واعادة الملك إلى باريس .

□ ٢ نوفمبر/تشرين الثانى ١٧٨٩ : مصادرة املاك الكنيسة والاكليروس ووضعها فى «تصرف الأمة» .

□ ٣ ديسمبر/كانون الأول ١٧٩٠ : لويس السادس عشر يطلب من ملك بروسيا عقد «مؤتمر القوى الاوروبية» ضد الثورة .

□ ٢٠ - ٢١ يونيو/حزيران ١٧٩١ : هروب لويس السادس عشر والعائلة المالكة والقاء القبض عليهم فى فارنى .

□ ١٣ سبتمبر/أيلول ١٧٩١ : الملك يقر الدستور الجديد .

الجمعية التشريعية .

□ ٢٠ ابريل/نيسان ١٧٩٢ : فرنسا تعلن الحرب على المجر .

□ ٢٠ يونيو/حزيران ١٧٩٢ : الجماهير تقتحم قصر التويليرى وتفرض على الملك سحب قراره بعدم التصديق على المراسيم الصادرة عن الجمعية التشريعية .

□ ١١ يوليو/تموز ١٧٩٢ : الجمعية تعلن أن «الوطن فى خطر» .

□ ١٠ اغسطس/آب ١٧٩٢ : كومونة ثورية فى باريس والاستيلاء على قصر التويليرى وسقوط الملكية .

□ ٢ - ٥ سبتمبر/ايلول ١٧٩٢ : وقوع مذابح عدة فى السجون الباريسية .

الكونفونسيون .

□ ٢١ سبتمبر/ايلول ١٧٩٢ : الاجتماع الأول لجمعية الكونفونسيون التى تعلن الغاء الملكية .

□ ٢٢ سبتمبر/ايلول ١٧٩٢ : اعلان الجمهورية .

□ ١٠ ديسمبر/كانون الأول ١٧٩٢ : بدء محاكمة الملك .

□ ١٥ ديسمبر/كانون الأول ١٧٩٢ : صدور مرسوم باقامة الدكتاتورية الثورية فى البلدان المحتلة .

□ ٢١ يناير/كانون الثانى ١٧٩٣ : اعدام لويس السادس عشر .

□ ٦ ابريل/ نيسان ١٧٩٣ : انشاء «لجنة الانقاذ» .

□ ١٣ يوليو/تموز ١٧٩٣ : انتخاب رويسبير فى لجنة الانقاذ .

□ ٥ سبتمبر/ايلول ١٧٩٣ : ادراج «الرعب» فى جدول اعمال الكونفونسيون .

□ ٩ سبتمبر/ايلول ١٧٩٣ : انشاء الجيش الثورى .

□ ١٦ اكتوبر/تشرين الأول : اعدام الملكة مارى انطوانيت .

□ ٤ ديسمبر/كانون الأول ١٧٩٣ : اقامة الحكومة الثورية .

□ ٢ - ٥ ابريل/نيسان ١٧٩٤ : محاكمة وتصفية دانتون وجماعته .

□ ٢٧ يوليو/تموز ١٧٩٤ : اعدام روبسبير وسان جوست .

□ ٢١ فبراير/شباط ١٧٩٥ : اعلان حرية المعتقد .

□ ١٠ ابريل/نيسان ١٧٩٥ : قانون نزع السلاح من الارهابيين .

المجلس الادارى .

□ ٥ اكتوبر/تشرين الأول ١٧٩٥ : بونابرت يسحق الملكيين .

□ ٢ مارس/آذار ١٧٩٦ : تعيين بونابرت قائداً للجيش فى ايطاليا .

□ ١٩ مايو/ايار ١٧٩٨ : بدء حملة نابليون على مصر .

□ ٢٣ اغسطس/ آب ١٧٩٩ : بونابرت يغادر مصر .

□ ١٦ اكتوبر/تشرين الأول : بونابرت يصل إلى باريس

● اعلان حقوق الانسان والمواطن ●

«إن ممثلى الشعب الفرنسى إذ يعتبرون أن جهل واحتقار ونسيان حقوق الانسان هى الاسباب الوحيدة لشقاء الجماهير وفساد الحكومات ، قرروا ان يعرضوا فى اعلان رسمى ، الحقوق الطبيعية والمقدسة للانسان ، وذلك بهدف أن يذكر هذا الاعلان كل افراد المجتمع بحقوقهم وواجباتهم (. .) .

□ مادة أولى . ـ يولد البشر ويبقون احراراً ومتساوين فى الحقوق . ولا يمكن للامتيازات أن تكون إلا على أساس المنفعة العامة .

□ مادة ٢ . ـ إن الهدف من كل جمعية سياسية هو المحافظة على حقوق الانسان الطبيعية التى لا تمس ، وهذه الحقوق هى الحرية والملكية والأمن ومقاومة الاضطهاد .

□ مادة ٣ . ـ إن مبدأ كل سيادة يكمن أساساً فى الأمة . ولا يمكن لأية مؤسسة أو أى فرد أن يمارسا سلطة غير نابعة منها صراحة وبوضوح .

□ مادة ٤ . ـ الحرية هى القدرة على القيام بكل ما من شأنه عدم الاساءة إلى الآخرين : وهكذا فلا حدود لممارسة الحقوق الطبيعية لكل انسان إلا تلك التى تؤمن لغيره من افراد المجتمع التمتع بالحقوق ذاتها . ولا يمكن تحديد هذه الحدود إلا بالقانون .

□ مادة ٥ . ـ لا يجوز للقانون أن يمنع إلا الأفعال المسيئة للمجتمع . ولا يمكن منع كل ما لا يمنعه القانون . كما لا يمكن أجبار أى كان على القيام بما لا يأمر به القانون .

□ مادة ٦ . ـ القانون هو التعبير عن الأرادة العامة . ويحق لكل المواطنين أن يساهموا شخصياً أو بواسطة ممثليهم فى وضعه . والقانون يجب أن يكون هو ذاته للجميع . أكان يحمى أو يعاقب . وبما أن كل المواطنين متساوون فى نظره ، فمن حقهم أيضاً بلوغ كل المراكز العليا والاماكن والوظائف العامة وذلك بحسب كفاءاتهم ومن دون أى تمييز آخر سوى مزاياهم ومواهبهم .

□ مادة ٧ . ـ لا يجوز اتهام أى انسان ، أو القاء القبض عليه أو ايقافه إلا فى الحالة التى يقرها القانون ، وحسب الطرق التى يحددها . ويجب معاقبة أولئك الذين يلتمسون ويتصرفون وينفذون أو يأمرون بتنفيذ أوامر تعسفية ، ولكن يجب على كل مواطن مطلوب أو مقبوض عليه بموجب القانون أن يمتثل فوراً ، وإلا فإن المقاومة تجعله مذنباً .

□ مادة ٨ . ـ يجب على القانون أن لا يضع سوى العقوبات الضرورية حتماً وفعلاً ، ولا يجوز معاقبة أى كان إلا بموجب قانون مرسوم وصادر قبل وقوع الذنب أو الجريمة ، وأن يكون معمولاً به شرعياً .

□ مادة ٩ . ـ يفترض بكل انسان أن يكون بريئاً إلى أن يتم الاعلان أنه مذنب ، وإذا كان لابد من ايقافه يجب ، بواسطة القانون ، معاقبة أية قساوة غير ضرورية للحفاظ على شخصه .

□ مادة ١٠ . ـ يجب عدم ازعاج أى كان بسبب افكاره ، حتى الدينية منها شريطة أن لا يخل التعبير عنها بالنظام العام المحدد بالقانون .

□ مادة ١١ . ـ أن حرية ابلاغ الأفكار والمعتقدات هى احدى الحريات الانسانية الأكثر قيمة ، وبالتالى ، يمكن لكل مواطن أن يتكلم ويكتب ويطبع بحرية . إلا عند محاسبته لسوء استعمال هذه الحرية فى الحالات التى يحددها القانون .

□ مادة ١٢ . يحتاج تأمين حقوق الانسان والمواطن إلى سلطة عامة وبالتالى يتم انشاء هذه السلطة لمنفعة الجميع ، وليس للاستعمال الخاص لأولئك الذين وضعت فى عهدتهم .

□ مادة ١٣ . ـ للانفاق على السلطة العامة وعلى مصاريف الادارة لابد من الضرائب العامة . ويجب أن تتوزع هذه الضرائب أيضاً على كل المواطنين ، وذلك بحسب امكاناتهم .

□ مادة ١٤ . ـ يحق لكل المواطنين أن يتحققوا بأنفسهم أو بواسطة ممثليهم من ضرورة الضرائب العامة ، والموافقة عليها فى حرية ومراقبة كيفية استعمالها ، وتحديد الحصص ، والتغطية والمدة .

□ مادة ١٥ . ـ يحق للمجتمع محاسبة كل موظف عمومى على ادارته .

□ مادة ١٦ . ـ كل مجتمع لا تتأمن فيه ضمانة الحقوق ، ولا يتحدد فيه فصل السلطات ، لا دستور عنده .

□ مادة ١٧ . ـ حيث أن الملكية حق مقدس لا ينتهك ، فلا يجوز حرمان أى كان منها ، إلا إذا اقتضت الضرورة العامة ذلك ، وبشرط التعويض المسبق والعادل

◆ ١٧٨٩/٨/٢٦







حول أدب غسان كنفانى

ماجدة رضوان

غسان كنفانى اغتالته المخابرات الصهيونية فى صبيحة السابع من تموز عام ١٩٧٢ عندما كان يدير محرك سيارته فانفجرت به ، غسان يعتبر أحد أبرز معالم الرواية الفلسطينية ، بل إن رواياته التى قدمت صور الحياة الفلسطينية ما تزال مصدر الهام للكتاب الفلسطينين ، فقد حملت فى ثناياها الألم والأمل وملامح الدرب لصنع فجر جديد حيث حضور الهدف الفلسطينى وأحلام العودة وتحدى القيد .. ولقد ولد غسان فى مدينة عكا ، وبدا يتلقى دراسته الابتدائية فى مدرسة الفرير فى مدينة يافا حيث كان والده يعمل محامياً ، ولم يتم هذه الدراسة إذ وقعت نكبة ١٩٤٨ فلجأت أسرة غسان إلى لبنان لبعض الوقت ثم انتقلت إلى سوريا ، واستقرت فى دمشق ، وتابع دراسته الاعدادية والثانوية فى دمشق وسافر إلى الكويت للعمل مدرساً فى مدارسها وانتسب خلال عمله الجديد إلى جامعة دمشق ونال شهادة الاجازة فى الأدب قسم اللغة العربية ..

وكانت الرسالة التى قدمها سنة دراسته الاخيرة بعنوان « العرق والدين فى الأدب الصهيونى » ..

*** أعماله الأدبية :**

كانت فلسطين والكفاح من أجل استردادها وتحريرها من الاحتلال الصهيونى هاجس غسان كنفانى منذ نعومة أظفاره ، وقد انعكس هذا فى بداياته الكتابية ، ولا سيما القصصية فعبرت رواياته وقصصه عن تطور الشخصية الفلسطينية حتى مرحلة النضال والثورة وبشرت كتاباته الأولى بشروق الثورة الفلسطينية المسلحة وتجاوز الإنسان الفلسطينى القهر المحيط به ..

ولعل روايته الشهيرة « رجال فى الشمس » التى حولها السينمائى المصرى توفيق صالح إلى فيلم سينمائى بعنوان « المخدعون » تكشف لنا فى وقت مبكر أهمية العامل الذاتى فى تغيير الواقع وذلك عبر السيرة المأساوية لشخوص الرواية التى تصور كيف ضاع الإنسان الفلسطينى بعد اضطراره لمغادرة أرضه المحتلة ، وعن طريق رصد الواقع المر لهرب ثلاثة شبان فلسطينين إلى الكويت فى خزان سيارة نقل لا يلبث أن يموتوا فى داخل الخزان ، فتصرخ الرواية مستفسرة : « لماذا لم يدقوا جدران الخزان » ؟ وفجاة بدأت الصحراء كلها تردد الصدى : لماذا لم تدقوا جدران الخزان ؟ لماذا لم تقرعوا جدران الخزان ؟ لماذا ولماذا ؟ « كما رأى أن الهجرة نحو المشرق بعيداً عن الوطن مقتل للمهاجر ، والحياة لا تكون الا بالسير غربا عبر النهر نحو فلسطين من أجل تحريرها من المحتلين ، وهنا نجد كنفانى يطرح السؤال منطلقا من الواقع اليومى المعاش ، ركض الفلسطينى وراء الرغيف الهارب عبر الصحراء إلى الكويت ، وتتحرك القصة عبر أربع شخصيات رئيسية تمثل الاجيال الفلسطينية المختلفة ، والهموم اليومية التى تشدها إلى بعضها ، هموم المخيم والتوق إلى سقف الباطون وإلى الحياة وغنى الواقعية فى أدب غسان ينفى الرمز عن الاحداث والشخصيات ويحصره فى الأدوات من خلال رجال فى الشمس ..

وكرر غسان هذا الشىء نفسه فى مجموعته القصصية الأولى « موت سرير رقم ١٢ » فهى تكشف عن عالم ثرى بالتجربة الحياتية ، وعن محاولات شاب يطمح إلى تملك أدواته الفنية وإلى السير فى الطريق النضالى الصحيح من أجل قضيته ، وفى هذه المجموعة ظهر النضج جلياً حيث تفوق الجانب الرؤيوى على

الجانب الواقعى فى قصصه الاخيرة « الرجال والبنادق وهو فى الرواية أكثر نضجاً ونفاذا . .

وفى روايته « عائد إلى حيفا » يكشف غسان عن نفسية الإنسان الفلسطينى بعد هزيمة ١٩٦٧ التى اخضعت ما تبقى من فلسطين إلى الاحتلال الصهيونى . .

وهذه الرواية هى أنضج أعماله الأدبية ، فهو قد صاغ ما يمكن اعتباره وثيقة سياسية تاريخية مهمة فى إطار قصة سلسة الأسلوب تعتمد على السرد المباشر ، بينما صادف فى انتاجه المبكر حظا أقل من النجاح عندما حاول أن يقدم القضية فى قالب اسطورى رمزى . .

وفى رواية « ما تبقى لكم » تأخذ القضية حجماً جديداً فتتجه نحو بداية الفعل التاريخى ، الساعة والإنسان والصحراء تختلط بصورة رهيبة ، الإنسان يصبح امتدادا للأرض والفعل يصبح بداية نحو الطريق الطويل . .

أما رواية « أم سعد » وعائد إلى حيفا ففيها تتبلور الرؤية الايديولوجية لغسان كنفانى على نحو ساطع حيث يصعد المخيم ويأخذ الفدائى دورة الاساس فى الكفاح الفلسطينى لتحرير الارض والانسان ، وأم سعد هذه شخصية حقيقة وليست خيالية ومعظم روايات غسان تنبض المرارة والتحدى فى كل جملة وكل حرف . .

وإلى جانب كتاباته الروائية التى صدرت متفرقة أولا ثم صدرت مجموعة فى أربعة مجلدات

ما بين سنتى ١٩٧٢ ، ١٩٧٨ ، كتب القصة القصيرة باسلوبه السهل الممتنع وكان يجمع فى هذه القصص بين المعاناة الخاصة والمعاناة العامة للشعب الفلسطينى .

وله العديد من القصص الموجهة للأطفال التى كان يكتبها لابنة اخته « لمى » التى استشهدت معه ، فغسان يدرك المعانى العميقة للطفولة ، ولها منزلة خاصة فى ذهنه .

ولغسان العديد من الدراسات والخواطر الأدبية والمقالات السياسية الجادة وكان ابرزها « كراسة الصغير » عن ثورة ١٩٣٦ فى فلسطين ، وهو أول من كشف عن أدب المقاومة فى الأرض المحتلة عام ١٩٦٦ ، وله إلى ذلك دراسات حول الأدب الصهيونى عام ١٩٦٧ ومساهمات فاعلة فى كشف اتجاهاته ومواجهته . . .

وقد كانت القضية الفلسطينية هى السمة والمرتكز الأساسى فى أدب غسان كنفانى حيث يلج النص لديه إلى الطيات الداخلية لمعنى الالتزام فتتحول الكلمة إلى أداة تدعو إلى النهوض بالثورة واعلان المغامرة والتضحية فى كل شىء . .

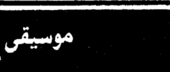
يقول غسان على لسان البطل حامد فى كتابه « ما تبقى لكم يؤكد » إن الفلسطينى فى مقتله واستشهاده لن يخسر شيئا ، بل هو يسقط وهم الخسارة فى تحديه للموت والانتصار عليه . . تعال اقول لك شيئا مهما : ليس لدى ما أخسره الآن ، ولذلك فقد ماتت عليك فرصة أن تجعلنى ربحا . .

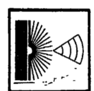
إن غسان قد جسد الحالة الإنسانية فى الحاضر والمستقبل من خلال رواياته ، جسد الفهم الاعمق للتاريخ ، جسد التطابق بين الفكر والعمل فى الحياة . .



عمله الصحفى

وعلى الصعيد الصحفى فقد عمل فى فترة مبكرة فى « مجلة الحرية » الناطقة باسم حركة القوميين العرب ، كما تولى رئاسة تحرير « جريدة المحرر » اليومية وكان يشرف على الملحق الاسبوعى الذى تصدره المحرر باسم فلسطين ، ثم انتقل رئيسا لتحرير « الأنوار » اليومية أيضا (١٩٦٧ - ١٩٦٩) وكان له فى صفحتها الأولى عمود يومى عنوانه « أنوار على الاحداث » خصصه لمعالجة القضايا القومية ، وعلى راسها القضية الفلسطينية ، وقام باصدار مجلة « الهدف » وكان احد اعضاء مكتبها السياسى ، كانت فلسطين هى هاجس غسان كنفانى الكاتب والمثقف والمناضل ، وجسد ذلك فى سيرته وفى كتاباته فقد ناضل من أجلها وهو على مقاعد الدارسة ، ثم فى سلك التعليم ثم وهو متفرغ فى حركة القوميين العرب ، ثم فى الجبهة الشعبية لتحرير فلسطين ، وأخيراً قدّم حياته فى سبيلها ◆



المايسترو والأسطورة .. هربرت فون كارايان

١٩٠٨ - ١٩٨٩

مختار السويفى

فى الجزء السادس من الموسوعة البريطانية ص ٧٣٧ ، وردت عنه المعلومات التالية :

اسمه : هربرت فون كارايان . ولد فى الخامس من ابريل عام ١٩٠٨ فى مدينة سالزبورج بالنمسا . من أعظم قادة الأوركسترا وقادة الأعمال الأوبرالية . ويعتبر واحداً من أشهر علامات النشاط الموسيقى فى العالم فى النصف الثانى من القرن العشرين .

تعلم العزف على البيانو فى طفولته ، ثم التحق بالأكاديمية الموسيقية المعروفة باسم « الموتسارتيوم » بمدينة سالزبورج . وبدأ ممارسة قيادة الأوركسترا بمدينة « أولم » ثم فى مدينة « آيخن » بألمانيا منذ سنة ١٩٢٧ حتى سنة ١٩٤١ . ثم أصبح قائداً لفرقة أوبرا الدولة ببرلين فى الفترة من ١٩٣٨ حتى ١٩٤٥ . وفى سنة ١٩٥٥ أصبح قائداً ومديراً لأوركسترا برلين فيلهار مونيك .

وكان كارايان قد انضم إلى الحزب النازى فى الفترة من عام ١٩٣٣ حتى عام ١٩٤٢ . ومع ذلك فقد برأته محاكم دول الحلفاء التى عقدتها الدول المنتصرة لمحاكمة كبار اعضاء الحزب النازى فى أعقاب انتهاء الحرب العالمية الثانية ، وأعفى كارايان من أى عقاب ، ولكن نشاطه الفنى تجمد وأوقف عن العمل لمدة طويلة . بل وأثار ظهوره فى الولايات المتحدة عام ١٩٥٥ استياءً عاماً واحتجاجات جماهيرية [خصوصاً من جانب اليهود] .

وفى أواخر الخمسينيات عاود هربرت فون كارايان نشاطه الفنى بشكل مكثف فى مناصب موسيقية هامة فى بعض الدول الأوربية ، ثم فى أمريكا بعد ذلك . فقد تولى ادارة فرقة أوبرا الدولة بفيينا فى الفترة من ١٩٥٦ حتى ١٩٦٤ ، ثم فى عام ١٩٧٦ . وتولى أيضا ادارة مهرجان سالزبورج فى الفترة من ١٩٥٦ حتى ١٩٦٠ . ثم تولى قيادة أرركسترا لندن فيلهارمونيا . وقيادة فرقة أوبرا « لاسكالا » بميلانو بايطاليا . ثم أصبح قائداً زائراً لأوركسترا نيويورك فيلهار مونيك .

وفى عام ١٩٦٧ أسس كارايان مهرجان الربيع بسالزبورج . ثم أصبح قائداً لأوركسترا باريس السيمفونى فى موسمى ١٩٦٩ ، ١٩٧٠ . ثم عاد مرة لتولى ادارة اوبرا الدولة بفيينا عام ١٩٧٧ .

وخلال ممارسة هربرت فون كارايان لهذه الأنشطة الموسيقية فى المواقع المختلفة ، كان يعتبر مركز نشاطه الرئيسى فى أوركسترا برلين فيلهارمونيك حتى عام ١٩٨٣ حين حدثت بعض المشاكل الإدارية التى جعلته يترك قيادة الأوركسترا .

ويعتبر كارايان من أعظم فقهاء ومفسرى الموسيقى . وتتميز قيادته للأوركسترا وتفسيره للأعمال الموسيقية والأوبرالية بكثير من الدقة والإحكام والإنضباط والموضوعية بالاضافة إلى وضوح ظاهر وقوى لطابعه واسلوبه الشخصى .

فصل من كتاب : محاورات مع كارايان

فى نوفمبر القادم من هذا العام (١٩٨٩) ستصدر جامعة أوكسفورد كتاباً بعنوان « محاورات مع كارايان » يتضمن مجموعة من المحاورات وأحاديث الذكريات والآراء الفنية والعلمية فى عالم الموسيقى . وتأخذ هذه المحاورات شكل أسئلة وإجابات دارت خلال لقاءات استمرت نحو سنة كاملة بين هربرت فون كارايان والكاتب الناقد المؤرخ الموسيقى البريطانى « ريتشارد أسبورن » وسجلها بالكاميرا الفوتوجرافية المصور البريطانى الشهير « لورد سنودون » .

وفى العدد الصادر يوم الأحد ٢٣ يوليو الماضى ، نشرت جريدة « الأوبزيرفر » البريطانية فصلاً كاملاً من هذا الكتاب المرتقب ، يتضمن بعضاً من تلك المحاورات التى دارت بين السائل والمجيب حول المؤثرات الهامة التى تأثر بها كارايان فى حياته الفنية ، وذكرياته عن نشاطه الفنى خلال فترة الحرب العالمية الثانية ، وعلاقاته بالمايسترو العظيم « توسكانينى » والمايسترو العظيم « فورت فانجلر » وهما من أشهر قادة الأوركسترا السيمفونى فى القرن العشرين ، وعلاقاته وروابطه بأوركستراه المحبوب « برلين فيلهارمونيك » .

ولا يسع المجال هنا أن ننقل لكم هذا الفصل بأكمله ، وإنما حرصنا على اجتزاء بعض هذه المحاورات التى دارت على النحو التالى :

● **اسبورن** : من المعروف أنك بدأت تتعلم العزف على آلة البيانو وأنت فى الثالثة من عمرك . وقد قرأت فى المذكرات اليومية التى تركها والدك أنك أصبحت قادراً على الاشتراك بالعزف فى أوركسترا الحجرة الذى كونته عائلتك وأنت فى سن التاسعة . وكنتم تعزفون فيه مقتطفات من موسيقى هايدن وموسيقى مندلسون . فما هى ذكرياتك عن تلك الفترة ؟

● **كارايان** : كنت أنا وأختى قادرين على الاشتراك فى العزف فى هذا الأوركسترا العائلى الصغير . . وكنا فى سن مبكرة . . وكان والدى يعمل طبيباً فى المستشفى المحلى بالمدينة ، وكثيرا ما كان يستدعى فى المساء لمباشرة بعض الحالات العاجلة ، وعندئذ كان العزف يتوقف حتى يعود أبى من مهمته .

● هل كان والدك يفرض عليكم نظاماً صارماً خصوصاً فيما يتعلق بدراسة الموسيقى والتدريب على العزف ؟

● ● كان أبى يغضب إذا عاد فجأة إلى البيت ووجدنا لا نفعل شيئا أو شاهدنا ونحن نتحدث مع البنات . . أما والدتى فقد كانت سيدة طيبة . . وكانت مولعة بموسيقى فاجنر وغيره من كبار الموسيقيين . . وكانت تشرف على تدريبى على العزف على البيانو لمدة ثلاث أو أربع ساعات كل يوم . . إلى أن حدث أن توقفت وعجزت عن الاستمرار فى التدريب على العزف بسبب اصابتى بالتهاب الوتر العصبى فى إحدى يدى .

● وذكرياتك حين انتقلت إلى سالزبورج للإلتحاق بأكاديمية « الموتسارتيوم » ؟

● ● كانت فترة خصيبة جداً وتعلمت فيها الكثير . . ولحسن الحظ فقد كان عمى يتولى بعض الشئون الفنية وشئون الأمن فى الأوبرا ، ولذلك فقد كان من حقه الحصول على تذكرتين فى كل حفلة . وهكذا استطعت أن أشاهد واستمتع واستوعب جميع الأوبرات التى عرضت فى مختلف المواسم . . . وجميع الأعمال الكلاسيكية من سيمفونيات وكونشيرتوات التى قدمتها الأوراكسترات المحلية والوافدة من انحاء أوربا والتى كان يقودها أشهر قادة الأوركسترا فى العالم فى ذلك الحين . . لقد استعمت واستمتعت وتعلمت واستفدت .

● نعرف من تاريخك أنك بدأت مستقبلك فى قيادة الأوركسترا فى مدينة « أولم » فى مسرح صغير وأوركسترا صغير وفرقة صغيرة من منشدى الأوبرا من الرجال والنساء . . ما هى انطباعاتك عن تلك الأيام ؟

● ● لقد أصابتنى تلك التجارب السابقة فى مدينة « أولم » بمرض نفسى مازلت أعانى منه حتى الآن ، وهو مرض يسمى « رهاب الاحتجاز » أو « الكلوستروفوبيا » claustrophobia وهو الخوف من الأماكن الضيقة . . فأنا لا أحب العمل إطلاقا فى المسارح الصغيرة ولا صالات الموسيقى الضيقة . . كما علمتنى تلك الأيام الوقوف بكل قوتى ضد البيروقراطية والبروقراطيين . . وأخشى أن أقول أننى بالنسبة لأى شىء يتعلق بفن الموسيقى أو بفن الأوبرا ، لا أطيع أحداً كائناً من

صدر حديثا

— يحيى حقى . صفحات من تاريخ مصر (١٧) : هيئة الكتاب
— محمد جلال . الكهف ـ و ـ الوهم (روايتان) : هيئة الكتاب
— فتحى سلامة . ديار الجبل (رواية) : هيئة الكتاب
— عوض على الغبارى . شعر الطبيعة فى الأدب المصرى : هيئة الكتاب
— د . محمد فتحى الشاعر . السياسة الشرقية للامبراطورية البيزنطية : هيئة الكتاب
— د . حسين مؤنس . مصر ورسالتها : هيئة الكتاب
— محمد راتب صديق . تجربتى فى الفن والحياة : هيئة الكتاب

كان . . ومن المؤكد أن هذا هو السبب فى أن أقيم مهرجانى الخاص فى كل ربيع فى مدينة سالزبورج .

● من هو أول قائد أوركسترا أجنبى يمكن أن نقول أنك تأثرت به .

●● فاتسلاف تاليش قائد تشيك فيلها رمونيك أوركسترا . كان له أقوى تأثير علىّ . . كان قائداً ذا شخصية قوية . . وكانت عبقريته تتجلى أوضح ما تكون فى سيطرته على الأوكسترا كله . . لدرجة تجعلك تحس أن جميع آلات الأوركسترا قد تحولت فى يده إلى آلة موسيقية واحدة يعزف عليها وحده ! . . لقد حاولت أن أقلده فى بداية حياتى ولكنى فشلت . . وأقتنعت بأن على أن أبذل سنوات من عمرى وجهدى وعلمى حتى أصل إلى متسواه .

وماذا عن قادة الأوركسترا الآخرين ؟

●● كانوا يبدون كما لو كانوا من أنصاف الألهة . . ولك أن تتصور انى لم أتحدث مع « توسكانينى » إلا بعد أن بلغت سن الخامسة والأربعين . . وكان حديثه منصباً على انتقاد أسلوبى فى قيادة وتقديم أوبرا ديبوسى « بلياس ومليزاند » على مسرح أوبرا « لاسكالا » .

● يعتقد الكثيرون من النقاد ومتذوقى الموسيقى أنك كنت تنافس « فورت فانجلر » قائد الأوركسترا الشهير . فهل هذا صحيح ؟

●● إن « فورت فانجلر » مايسترو قدير . لقد حضرت الكثير من الحفلات الموسيقية التى قادها كلما استطعت إلى ذلك سبيلا ؛ واستمعت إلى الكثير من تسجيلاته . . ولكن الحقيقة اننا لم نتلاقى إلا نادراً . . ربما مرة واحدة أو مرتين . . ومن المعروف عنه أنه كان يتبرم من أى شىء . . كان ضجراً ويثير النكد باستمرار . . ويخيل إلى أنه كان غير سعيد فى حياته . . ومع ذلك فمن المؤكد أن لكل منا اسلوبه الخاص الذى يتميز به . . ولكل منا رؤية مختلفة واحساس مختلف فى تفسير الموسيقى .

● هل مازلت تذكر الأيام العصيبة التى قضيتها فى أعقاب انتهاء الحرب العالمية الثانية ؟

●● طبعاً . . ومن ذا الذى لا يستطيع أن يتذكر المآسى الرهيبة التى عانيناها فى تلك الأيام . . فى الأسابيع الأخيرة السابقة على انتهاء الحرب ، أصبحت الحياة فى برلين لا تطاق ، بل وكان على أن أخرج من ذهنى أية فكرة عن اى قائد أوركسترا أو أية فكرة تتعلق بالماضى الذى عشته أو بالمستقبل الذى ينتظرنى ولا أعرفه . . كان على أفعل ذلك حتى لاأ صاب بالجنون . . وكان سفير سويسرا فى المانيا فى ذاك الوقت صديقاً لى . . وكان له بيت صغير وجميل فى الريف ، فدعانى لكى أعيش فيه واستجم من عناء الحياة الرهيبة فى برلين . . ولكن عندما أوشك الحلفاء على دخول برلين تركت بيت السفير السويسرى واضطررت إلى الاختباء فى منطقة بحيرة « كومو » . . فى جراج صغير للقوارب كان ملحقا ببيت يمتلكه بعض معارفى . . وكنت أعيش يوماً بيوم معتمداً على مبلغ من المال أرسله لى « إدوين فيشر » المايسترو وعازف البيانو السويسرى . وهو فضل لن انساه أبداً لهذا الفنان . وكيف ينسى أى انسان هؤلاء الذين ساعدوه فى وقت الشدة ؟

● وكيف عدت إلى الظهور بعد فترة الاختباء ؟

●● لم أطق الصبر على تلك الحياة الخفية . . وبطبيعة الحال فإن لكل شىء نهاية . . وكان لابد أن أعود إلى مزاولة حياتى الموسيقية التى خلقت من أجلها ، أو أموت وينتهى كل شىء . . لذلك فقد عدت إلى فيينا عن طريق تريستا . وبدأت دراما استجوابى . . وكانت قوات الحلفاء تقسم اعضاء الحزب النازى إلى قسمين : غلاة النازيين والنازيين العاديين . . وكانت قوات الحلفاء مختلفة فيما بينها وتتعارض مواقفها . وقد سمح لى الروس أن أقيم إحدى الحفلات الموسيقية بمجرد أن عاد النشاط الفنى إلى تلك المدينة . وقد أعتقدت أن الفجر قد عاد من جديد . ولكنه للأسف كان فجراً كاذباً إذ منعونى عن إقامة الحفلة الثانية . وتوقفت تماماً عن العمل إلى أن جاء « ولترليج » البريطانى وهو متعهد للحفلات والتسجيلات الموسيقية ـ وكنت أتعامل معه فى فترة ما قبل الحرب ـ واستطاع أن يتغلب على الكثير من المشاكل القانونية . واتفق معى على تسجيل السيمفونية الثامنة لبيتهوفن على اسطوانات . وتم ذلك بالفعل فى عام ١٩٤٦ .

● ومع ذلك فقد عانيت كثيراً من المشاكل التى أثارتها ضدى قوات الاحتلال الروسية . . ومن المشاكل الأخرى التى أثارتها قوات الاحتلال البريطانية . . كلهم كانوا يزيدون التدخل فى موضع السماح أو عدم السماح لى بمعاودة نشاطى الموسيقى ، بل وفى الكيفية التى أمارس بها هذا النشاط . لذلك فقد زهقت من هذا كله ، فتركتهم وذهبت إلى قرية جميلة تسمى « سان انطون » وعشت فى حجرة بسيطة أمارس التزحلق على الجليد والاستمتاع بقراءة الكتب وجمال الطبيعة فى ذلك المكان الجبلى الساحر . واستمر انقطاعى نحو ستة شهور اعتبرها أجمل فترات الراحة والاستجمام فى حياتى .

● وكيف كانت عودتك ؟

●● استدعونى لقيادة الاوركسترا فى فيينا . ثم اتفقت مع « والترليج » على قيادة أوركسترا الفيلهارمونيا بلندن حيث قمت بتسجيل قائمة ضخمة من الأعمال الموسيقية العالمية التى يعرفها الكثيرون من عشاق الموسيقى السيمفونية فى جميع انحاء العالم .

■ كارايان .. ويوميات تسجيل أوبرا سالومى .

منذ عدة سنوات ، اشتريت من أحد محلات بيع التسجيلات الموسيقية فى لندن ، الألبوم الخاص بأوبرا « سالومى » للمؤلف الموسيقى الشهير « ريتشارد شتراوس » وأعطونى مع هذا الألبوم كتاباً يتضمن كل ما يتعلق بهذا العمل الأوبرالى العظيم الذى قام أساساً على النص المسرحى الذى ألفه « أوسكار وايلد » والذى أعيدت صياغته شعراً على شكل « ليبريتو » LIBRETTO ليتناسب مع طبيعة الأداء الأوبرالى . وبالنظر إلى أن هذا الليبريتو مكتوب أصلاً باللغة الألمانية ، فقد أرفقت معه ترجمة شعرية دقيقة باللغة الانجليزية ، تتمشى مع

النص الشعرى الألمانى بيتاً بيتاً وكلمة بكلمة .

كما يتضمن الكتاب دراسة رائعة عن تاريخ ريتشارد شتراوس وكافة أعماله الموسيقية والأوبرالية . ودراسة أخرى عن التاريخ الفنى للمايسترو هربرت فون كارايان الذى أشرف على قيادة فيينا فيلهارمونيك أوركسترا وقيادة اداء منشدى الأوبرا الذين اشتركوا فى غناء وتمثيل النص .

وفى عام ١٩٨٥ قمت بترجمة النص الشعرى لأوبرا سالومى ، وقدمته كعمل تجريبى فى سهرة كاملة فى إذاعة البرنامج الثانى بالقاهرة ، حيث قام مخرجه الاستاذ الشريف خاطر بعمل مزج مبتكر بين أداء الممثلين باللغة العربية والأداء الغنائى الأوبرالى والموسيقى . كما قامت الاذاعة بنقل تسجيل هذه الأوبرا وأذاعته أكثر من مرة ، كاملاً أو على شكل فصول ، سواء من اذاعة البرنامج الثانى أو من أذاعة البرنامج الموسيقى ، حيث كانت مكتبة الاذاعة خالية تماماً من أى تسجيل آخر لهذه الأوبرا .

وقد رأيت أستكمالاً لهذا الموضوع عن المايسترو الأسطورة هربرت فون كارايان أن أوجز للقارىء العربى نموذجاً موثقاً عن الكيفية التى يؤدى بها هذا المايسترو العظيم عمله فى قيادة الأوركسترا وقيادة الأداء الأوبرالى ، حتى تم تسجيل أوبرا « سالومى » تسجيلا يعتبر من أهم وأكمل التسجيلات المعروفة لهذه الأوبرا ، لدرجة أنه حاز جائزة التفوق الأولى فى مهرجان « بايروث » للموسيقى باعتباره أحسن تسجيل لهذه الأوبرا فى عالم الموسيقى .

●●●

المكان والزمان فى مدينة فيينا خلال شهر مايو ١٩٧٧ . .

ظهرت الطوابير وازدحمت الجماهير على شبابيك حجز التذاكر بدار الأوبرا . . وأخذت تلك الطوابير تتضخم طولاً وعدداً بشكل لم يسبق له مثيل من قبل . بل وظهرت حالات كان بعض الناس فيها يحضرون للوقوف فى تلك الطوابير ومعهم حقائب النوم التى تستخدم فى معسكرات الكشافة ، وذلك حتى يحجزوا لأنفسهم مكاناً متقدماً قرب الشبابيك قبل أن تفتح فى صباح اليوم التالى .

وما هى إلا أيام قليلة ، حتى تحولت تلك العملية إلى سوق سوداء غريبة ، تضاعفت فيها أثمان التذاكر المحجوزة بشكل لم تصل إليه أية اثمان من قبل . . حيث بيعت تذاكر الصفوف الأولى والمقصورات بأكثر من عشرة أضعاف ثمنها الرسمى . . كما بيعت تذاكر البلكون والمقصورات العليا بأكثر من عشرين ضعفا . . !

ترى . . ماذا كان السر وراء هذا الازدحام وتلك الطوابير ؟! . . السر ببساطةكان كامناً فى نشر خبر مؤداه أن قائد الأوركسترا المايسترو والأسطورة هربرت فون كارايان سيعود إلى قيادة الفيينا فيلهارمونيك أوركسترا بعد غيبة استمرت نحو اثنى عشر عاماً منذ تخليه العاصف عن قيادة هذا الأوركسترا سنة ١٩٦٥ .

.وكان البرنامج الذى سيعود به كارايان برنامجاً حافلاً لمدة اسبوعين . . يتضمن أعمالاً من الموسيقى السيفونية كما يتضمن أعمالاً من الغنائيات المسرحية والأوبرات . . وعلى وجه الخصوص أوبرا تروفاتور . . وأوبرا فيجارو . . وأوبرا لابوهيم .

وفى نفس الوقت . . أى خلال شهر مايو ١٩٧٧ ، كان هربرت فون كارايان قد تعاقد مع إحدى شركات التسجيلات الموسيقية العالمية ، على تسجيل أوبرا « سالومى » لريتشارد شتراوس . . على أن يكون العزف الموسيقى من خلال الفيينا فيلهارمونيك أوركسترا . أما الأداء الأوبرالى ، فقد تركت لكارايان حرية إختيار أصحاب الأصوات الأوبرالية الذين سيشتركون معه فى أداء هذا العمل .

ونظراً لأنها كانت المرة الأولى التى يقدّم فيها كارايان هذا العمل الأوبرالى مسجلا أو معروضاً عرضاً حياً أمام الجمهور ، فقد حاول أن يقدم من خلال هذا الأختيار المتروك له شيئاً جديداً .

وبالفعل فقد اختار جميع المنشدين الذين اشتركوا فى أداء هذا العمل من الشباب ، ومن الأصوات الجيدة التى لم تصل بعد إلى مستوى الشهرة العالمية لمنشدى الأوبرا المعروفين فى العالم . ومع ذلك فقد لحقت الشهرة بتلك الأصوات الشابة عن جدارة ، حين قدمت أوبرا « سالومى » فى العام التالى فى مهرجان « بايروث » فحصلت على الجائزة الأولى ، وحصلوا هم بالتالى على تقدير الجمهور .

وقد استمرت أعمال التسجيل الصوتى لأوبرا سالومى على مدى ثمانية أيام عمل خلال شهر مايو ١٩٧٧ . ومعنى ذلك أن التسجيل لم يتم دفعة واحدة ، أو لم يتم خلال العرض اليومى على المسرح وبوجود جمهور المشاهدين . وانما تم التسجيل على مراحل منفصلة ، حسب الترتيب والتخطيط الذى تفاهم عليه الأوركسترا مع قائده .

وعلى ذلك فربما كان يتم تسجيل إحدى تلك المراحل مرتين أو ثلاث مرات ، ليأتى بعد ذلك الاختيار فيما بينها عند عمل « المونتاج » فى حجرة « الكنترول » . وبطبيعة الحال ، فقد استخدمت فى التسجيل أحدث الأجهزة الالكترونية للتسجيلات والمحسنات الصوتية . . حتى جاء التسجيل فى النهاية خالصاً من أى عيب أو خطأ . سواء فى الموسيقى نفسها أو فى الغناء أو فى مستوى التسجيل الآلى من الناحية الفنية .

وبالنسبة لمثل هذه التسجيلات التى تعتبر من التسجيلات التاريخية فى عالم الموسيقى والغناء الأوبرالى ، فإن بعض النقاد يحرصون على تدوين « وثائق تأريخية » يومية عن مراحل سير العمل وحتى تكتمل هذه التسجيلات فى شكلها النهائى الذى سيصبح فى متناول جمهور المتذوقين فيما بعد . وهذه بطبيعة الحال دراسة منفصلة عن الدراسات النقدية التحليلية التى تتناول هذه التسجيلات باعتبارها أعمالاً فنية قائمة بذاتها وقابلة للنقد والتحليل .

وكانت يوميات أوبرا « سالومى » كما سجلها هربرت فون كارايان قائداً لأوركسترا فيينا فيلهارمونيك ، على النحو التالى :

وفى اليوم الأول : تم تحفيظ النص والألحان للمنشدين الخمسة الذين أدوا أدوار اليهود الخمسة فى الأوبرا . وكان يشرف على تحفيظهم مغنى الأوبرا المتمرس « إيريك كونس » .

وفى فترة بعد الظهر ، وصل هربرت فون كارايان ، وقام بتسخين الأوركسترا ، وعزف معهم « رقصة الأقنعة السبعة » التى يتضمنها الجزء الثالث من الأوبرا . وقد تجاوب الأوركسترا مع قائده ، لدرجة أحس معها بامكانية تسجيل موسيقى الرقصة بصفة نهائية . وكان عزفاً بالغ الروعة ومليئا بالحيوية .

وبالرغم من أن كارايان كان سيقوم فى تلك الليلة بقيادة نفس الأوركسترا لعزف أوبرا « لابوهيم » إلا أنه واصل العمل معهم حتى السادسة مساءً . وانتهى أيضاً من تسجيل مقطع كامل لحوار غنائى عارم بين الملكة « هيروديباس » وقامت بدورها المتسوسوبرانو « آجنس بالتسا » والملك « هيرود » وقام بدوره التينور « كارل وولتر بويم » .

وفى اليوم الثانى : تم تسجيل مشهد الحوار الكامل لليهود الخمسة . . وهومن أصعب مشاهد الحوار الغنائى فى الأوبرا كلها ، إذ تتخلله بعض الفترات تتداخل فيها أصوات اليهود وكل منهم متحمسا عن رأى مختلف عن آراء زملائه الآخرين ، وكانوا يتجادلون غناءً بآرائهم المتناقضة تلك ، وكل منهم يشدو بلحن مختلف عن الألحان التى يشدو بها اليهود الآخرون . وقد عزف هذا الحوار الغنائى بموسيقاه مرتين ليتم الاختيار بينهما . وحين توجه كارايان إلى حجرة الكونترول ليسمع النتيجة ، صاح مبتسما عندما سمع تسجيل المرة الأولى : هذا شىء رائع رائع ! . . وعندما سمع نتيجة تسجيل المرة الثانية قال فى يقين : لا فرق . . لا فرق أبداً هذا شىء رائع رائع !!

وفى اليوم الثالث : تم تسجيل مشهد الجنود والعبد والضيف الذى كان يستفسر كثير عن النبى « يوحنا المعمدان » سجين الزنزانة المظلمة . كما تم تسجيل الموسيقى والحوار الغنائى الغاضب فى مشهد ارتياع الملك هيرود عندما رأى سالومى تقبل رأس يوحنا المقدمة إليها فى طبق من الفضة .

وتوقف العمل تماماً حين أطلقت أجهزة الانذار الإلكترونية أجراسها . وتبين أن رائحة ما قد تسربت وأثرت فى تلك الأجهزة . وبالبحث وجد أن بعض العمال قد قاموا بطلاء أحد الجدران الخارجية بطلاء ذى رائحة يبدو أنها لم تعجب أجهزة الانذار وعكرت مزاجها . وبالتالى عكرت مزاج الأوركسترا بأكمله .

أما اليوم الرابع : فقد كان يوماً متميزاً . . حيث بدأ صوت سالومى يجد طريقة إلى أجهزة التسجيل ، محمولاً على أنغام الأوركسترا الذى يحلق به كارايان فى سماء عالية من الدقة والثقة والصفاء .

لقد كانت هذه فرصة العمر أمام السوبرانو الصاعدة « هيلدجارد بيرينس » فتمسكت بها ، وكان حلم حياتها كان أن تؤدى دور سالومى على أنغام هذا الأوركسترا العالمى الضخم ، وبقيادة المايسترو الأسطورة هربرت فون كارايان . وقد انعكس هذا الحماس على مستوى أدائها ، فبلغت حد الروعة التى استحقت عليها الشهرة التى نالتها فى العام التالى فى مهرجان « بايروث » .

وفى اليوم الخامس : بدأ وانتهى تسجيل جميع المقاطع الغنائية لدور يوحنا المعمدان ، واسمه فى نص الأوبرا « يوكانان » وليس يوحنا . وقد قام بأداء هذا الدور الباريتون « جوزيه فان دام » .

وبعد انتهاء التسجيل ومراجعته فى حجرة الكونترول ، تأكدت نهائيا صحة نظرية كارايان التى تعارض الرأى السائد من قبل ، حيث كان يقال دائما : ان نجاح الأعمال الأوبرالية العظمية يعتمد على منشدى الأوبرا المتمرسين ذوى السمعة والشهرة العالمية . وإذا كان النجاح يتحقق فعلاً طبقا لهذا الرأى ، فإن كارايان يقول إن من الممكن تحقيق نفس النجاح مادام الأداء الغنائى منضبطاً تماماً مع الأداء الأوركسترالى ، وبصرف النظر عن استخدام الاسماء اللامعة فى عالم الأوبرا .

وفى اليوم السادس : تم تسجيل المشهد الوحشى لسالومى وهى تنشد لرأس يوكانان [يوحنا المعمدان] تلك الأغنية الحزينة المليئة باللوعة والشهوة والشذوذ والجنون . وكانت السوبرانو هيلدجارد بيرينس تمسك بالميكروفون بكلتا يديها . . وتناجيه كما لو كان قد تحول إلى رأس الذبيح يوحنا . . لقد بلغ التجاوب بين الغناء والأوركسترا قمة فى الأداء رفعت بعض أعضاء الأوركسترا أنفسهم إلى أن يصيح : برافوا ! . . بعد أن انتهى التسجيل . . وجعلت كارايان يطلق نفس الصيحة ، عند مراجعة النتيجة بحجرة الكونترول !

وفى اليوم السابع : تمت اعادة تسجيل مشهد الجنود بعد أن أكتشف أن أحد الميكروفونات كان به خلل طفيف حين تم تسجيل هذا المشهد فى اليوم الثالث . ولسوء الحظ فقد سافر المنشدون إلى بلادهم فور انتهاء التسجيل السابق . وبالرغم من ذلك ، فقد أصدر كارايان أوامره باستدعائهم بالطائرة لاعادة التسجيل والتكفل باعادتهم فى نفس اليوم بعد انتهاء الاعادة والتأكد من صلاحيتها الفنية .

وفى اليوم الثامن والأخير . . استمرالعمل نحو ثلاث ساعات . تم فيها تسجيل جميع المشاهد المتداخلة الحوار بين سالومى والضابط « نارابوث » الذى كان يحبها ، والذى قام بدوره التينور « فيسلاف أوكمان » ووصيفة الملكة التى قامت بدورها « هيليا آنجيرفو » . كما تم تسجيل جميع الفواصل الموسيقية بين الجمل الحوارية .

وبهذا انتهى دور هربرت فون كارايان الذى ألقى كلمة قصيرة ، شكر فيها المنشدين ، وشكر فيها العازفين . . وتمنى للجميع دوام النجاح . ثم انصرف بعد أن وضع جميع الأعمال التى تمت على مدى الأيام الثمانية الماضية ، بين أيدى مجموعة ماهرة من الفنيين والخبراء فى تكنولوجيا الأصوات ، ليبدأوا فى تجميع ومونتاج العمل ، حتى أخذ شكله النهائى مسجلاً على الأسطوانات وأشرطة الكاسيت التى تلقفها عشاق الموسيقى الرفيعة فى جميع أنحاء العالم ◆



شعر

تحت شجرة الله

مهدى بندق

● فرع ●
لم أكن ببغاءَ ابن هندِ المراوغِ قَطْ
إنما لم أكن ذلك الخارجىَّ القديم
الذى قطع الرأسَ حتى يقيه الصداع
فأنا لا أطيق يسارَ الشطط
الذى دارَ ثُمَّ بهذا اليمين الغبىِّ اختلط
بينما أدركُ الآن أن انفجارَ الصراع
كامنٌ فى انتصارِ الوسط
فإلى أين أمضى ببحرِ البلاءِ العميم
ومتى سوف ترسو سفينى ،
وكيف . . فإن رياح السَموم
أسقطتْ صخرةَ الارتطامِ على كلِّ شط

● فرع ●
أنت يا خالقى فى المقام العلىْ
وأنا ذرةٌ لا يراها أحدْ
إنما حين أرفع رأسى لأبلغ ــ
مثل الرجالِ ــ الأشدْ
يفقأ الأوصياءُ الأشياءُ الكثيرون ، باسمكَ ،
يا خالقى : مقلتىْ

● فرع ●
آه يا خالقى يا رحيم
كم تمنيتُ لو أننى لم أكن ها هنا
لو عبرتُ المتاهة نحو الطريقِ القويم
متبعاً خطواتِ النبىِّ الأغر
بَيْدَ أن «جرائى» أنا
أغلقتْهُ قريشُ الجديدةُ ، باسمكَ .
كى لا أمُرّ

● فرع
لا تؤاخذنى إن نسيتُ ،
وإن أسرفتُ مهجتى فى الحنينِ لغيركَ ،
يا مَنْ لغيرك لا يطمأنْ
فأنا مذ عشقتُ بلادى التى
ضيَّعتنى طوال الزمن
صرتُ عبداً لمن لا يحن
فاغتفر زلتى
أو فلا تغتفرها إذا شئتَ ، لكنْ
دع تراب بلادى ــ الذى
ليس يا خالقى بالحسَنْ ــ
ما حييت على هامتى
فإذا جئتُ أسْلِمُ روحى إليك
قل لهذا الترابِ يغسِّلنى
ويكون الكفن .



تعازى الحسين والدراما الشعرية العربية

قطب عبد العزيز

(١)

تقدم بها الباحث محمد فتحى التهامى عبد الرحمن إلى معهد النقد الفنى بإكاديمية الفنون بالقاهرة وأشرف عليها ا . د فوزى فهمى أحمد وناقشها أ . د . عز الدين اسماعيل وا . د نهاد صليحة .

وفى البداية يقررُ الباحث إنَّ الدراسة الأكاديمية فى مجال الفنون الدرامية هى دراسة خصبة لأنها تتيح للباحث عن الحقيقة العلمية فرصةً لدراسة واستيعاب تاريخ الدراما الغربيةبشكل عام ورصد مراحل نشأتها وتطورها والتعرف على تقاليدها وتقنياتها الحديثة ، وأشكالها ومضامينها عبر التاريخ بشكل خاص .

ثم ينتقل إلى تاريخ الدراما فيذكر أن معظم الآراء والنظريات العالمية تجمع على النشأة الأولى للدراما الإغريقية من حيث ارتباطها بالتراث الإغريقى وعناصره الإحتفالية والدينية .

كما اتفقت الآراء على نشأتها فى مصر القديمة وتأصيل تقاليدها الأولى قبل أن تظهر فى بلاد الإغريق . وهذه الآراء والنظريات اكتسبت على مرِّ السنين صفة الثبات والاستقرار مما جعلها أكثر دوراناً على الألسنة وإعطائها صفة الحقائق النظرية الدائمة . واتجه معظم الباحثين والدارسين فى الوطن العربى إلى اقتباس هذه النظريات والأراء والتشيع لها وجعلها أداة قياس أو بحث أو تحقيق أو نقد أو تحليل على أساس أن الثقافة الدرامية إنما هى محاكاة للثقافة الغربية فى الوطن العربى منذ أن وفدت وتأصلت مع ظهور المسرحية المعربة على يدى مارون نقاش عام ١٨٤٧ م .

لقد اتجه كثيرٌ من الباحثين إلى أنها البداية الحقيقية لتاريخ المسرح العربىّ الحديث .

غير أن طبيعة البحث العلمىّ تقتضى الاعتقاد ـ إلى حد كبير ـ بأن كل نظرية مهما ثبتت صحتها قابلة للتعديل والتغيير بل والرفض عندما يتبين عدم صحتها وعكسها وأن النظريات والأفكار التى كتبت حول المسرح العربى فى معظمها تحتاج إلى وقفة طويلة وإعادة نظر وخصوصاً ما قيل عن

المسرح الإسلامى الذى يستحق إعادة البحث والاستقصاء والتمحيص .

وهناك من الدارسين فى تاريخ الدراما العربية من تابع بعض الآراء الغربية الصادرة عن المستشرقين الذين وجهوا حملات مكثفة ضد أصالة الحضارة العربية والإسلامية وقدرتها على التواصل والاستمرار مع معطيات حياتنا المعاصرة .

لقد تباينت الآراء والنظريات المتداولة فى مجال المسرح العربى والإسلامى حتى ورثت الدراسات والبحوث العربية فى مجال الدراما مفاهيم تبدو ثابتة ومقدسة لدى كثير من الباحثين ومنها :ـ

١ ــ إن تاريخ المسرح العربى يبدأ عند محاولات مارون نقاش فى لبنان سنة ١٨٤٧ عندما قدم أول مسرحية له معربة بعنوان البخيل دون تحديد أو تحليل لمعنى كلمة المسرح أو شرح موصفات الهوية العربية التى تشكل وتميز ملامح المسرح العربى ومضمونه عن المسرح الغربى .

٢ ــ إن الحضارة العربية لم تعرف فنَّ المسرح بوجه عام وعندما جاءت الحضارة الإسلامية سارت على نفس الدرب . بل كانت المبادىء والمفاهيم الإسلامية عقبة فى سبيل معرفة العرب لفن المسرح . ولقد ظهر كثير من الآراء والنظريات والتفسيرات العربية التى تحاول تأكيد هذه الآراء الغربية الوافدة .

وبمراجعة هذه الآراء سواء فى مصادرهاالعربية أم فى روافدها الغربية إتضح الآتى :

أولاً : معظم الآراء التى يتبناها المستشرقون الغربيون تؤكد خلو الحضارة العربية والإسلامية من الظاهرة المسرحية بل وتفسر أسباب جمود محاولات التطور والنمو لعناصر الظاهرة المسرحية بأنها أسباب دينية يمكن إيجاز بعضها على الوجه التالى :ـ

ا ــ يفسر المستشرق الفرنسى « ماسنيون » غياب الظاهرة المسرحية قبل الإسلام بسبب ما أطلق عليه خطيئة الكبرياء التى ترى أن العرب عندما أمعنوا النظر فى الفكر المسرحى اليونانى كله عَزَّ عليهم شعرهم الغنائى .

ب ــ يتفق المستشرق الفرنسى « جاك برك » مع مواطنه الفرنسى « مانسيون » فى أن التقاليد العربية جهلت التعبير المسرحى لأنها لم تنجح فى إعطائها لغة مناسبة حيث أن اللغة العربية أشبه ببستان متجمد لا تتناسب كلاسيتة مع المتطلبات الداخلية للغة الدرامية .

ج ــ يرى المستشرق الألمانى « جوستاف فون جرون باون » أن الحضارة العربية لم تعرف المسرح ولم تستثمر تقاليد المسرح الأوروبى بسبب معارضة الدين الإسلامى لفكرة المسرح على أساس أن الإسلام لم ينجح فى خلق فنٍّ مسرحى لأن مفهوم الإنسان فى الإسلام يمنع وقوع أى صراع درامى .

د ــ ويفسر المستشرق الفرنسى « جاك برك » مرة أخرى غياب الظاهرة المسرحية فى الحضارة العربية الإسلامية بسبب فَقْدِ حرية الإرادة فى مفهوم الدين الإسلامى وبالتالى ليس هناك دراما فى الإسلام لأن الدراما تدور فى قلب الإنسان ، وهى دراما الحرية . لكن هذه الحرية بالنسبة للمسلمين مشروطة بالإرادة الإلهية التى تعتبرهم أدوات فحسب .

ثانياً : فى ظل غيبة أدوات البحث العلمىّ ومحاولة اختبار هذه الآراء وإثبات صحتها من عدمها اعتقد كثيرٌ من المفكرين والباحثين العرب فى صحة هذه الآراء وقاموا بطرحها فى كثيرٍ من المناسبات العلمية تقديساً لوجهة النظر الغربية وتكريساً لهذه الأمور واحترام لهذه الآراء . كما حاول البعض تأكيد غياب الظاهرة المسرحية والعربية والإسلامية من التراث العربى القديم واجتهد البعض فى تفسير هذا الغياب لأسباب تاريخية أو بيئية أو إجتماعية أو فكرية أو دينية .

ومنهم الأستاذ أمين الخولى ، وعباس محمود العقاد ، والدكتور زكى نجيب محمود ، وتوفيق الحكيم وأحمد حسن الزيات ، ومحمود تيمور واحمد أمين ، والدكتوره سهير القلماوى ، والدكتور لويس عوض ، والدكتور عبد المعطى شعراوى ، ويوسف إدريس ، وجلال العشرى وغيرهم كثير .

فيفسر الأستاذ أمين الخولى غياب المسرح العربى قديماً ويرجعه إلى أسباب بيئية وحضارية . على أساس أن الحياة العربية لم تعتمد على وجود المسرح فى الأدب العربى الجاهلى . كما كان موجوداً عند اليونان . وأن الحياة الإعتقادية العربية تختلف عن الحياة اليونانية . فاليونان قوم مستقرون فى دولة محددة منظمة أما العرب فلم يستقروا فى مكان محدد بسبب اعتماده فى معاشهم على الحيوان الذى يرتبط بالكلأ وعيون الماء . وبالتالى ليس لظهور المسرح تواجد .

أما الرائد والمفكر الإسلامى أحمد أمين فيرى أن الدين يمنع التصوير وبالتالى يمنع التمثيل . بينما يتفق عباس محمود العقاد مع التفسير الإجتماعى الذى يرى أن بيئة العرب طالما لم تتعدد فيها أدوار الحياة الإجتماعية فلا يعقل أن ينشأ فيها فن تمثيل .

أما المفكر العربى الدكتور زكى نجيب محمود فيرى أن العرب لم يعرفوا الأدب المسرحىّ والقصصى لعدم كفايتهم إلى تميز الشخصيات الفردية بعضها عن بعض وعدم اعترافهم بوجود الفرد مستقلاً بذاته ولم يعرف الشرق أشخاصاً ومن هنا لم يعرف المسرحية ولا القصة .

ومن الملاحظ أن معظم أراء الباحثين العرب أتفقت مع آراء المستشرقين الأوروبين .

ثالثاً : فى الإتجاه المضاد لأراء المستشرقين حاول بعض الباحثين العرب تفنيد بعض الآراء العربية ، عن طريق محاولة رصد بعض الظواهر التعبيريةالتى تتشابه وفنون المحاكاة التمثيلية فى الحضارة العربية لمحاولة إثبات توافر العناصر والمقومات المسرحية فى الحضارة العربية الإسلامية .

ومن خلال رصد بعض المستشرقين والمفكرين والباحثين العرب لإثبات الظاهرة المسرحية فى غيابها فى التراث العربى لاحظ الباحث أن بعض هذه الآراء ربما لم تستند إلى أدلة علمية أو مادية تبرر مواقفها من تلك القضية والدعوة المغلوطة . كما أن هؤلاء العلماء لم يسلكوا فى بحوثهم منهج البحث العلمى السليم وأدواته فى التحليل والمقارنة والإستقصاء .

هذا دون أن يغفل الباحث الظروف التاريخية التى ظهرت منها بعض هذه الآراء وهى فترات الغزو الثقافى الأوروبى للوطن العربى وبخاصة منذ القرن التاسع عشر وحتى النصف الثانى من القرن العشرين وما تحمله من ثورات عصبيّة تحاول التهوين من شأن الثقافة العربية .

كما أن بعض الأراء التى ظهرت لتنفيذ أراء المستشرقين قد اندفعت فى غمرة الحماسة القومية للذود عن أصالة الحضارة العربية والإسلامية ضد مفتريات المستشرقين وإتباعهم . غير أن محاولات الدفاع رغم صدورها عن إيمان عميق بأصالة الحضارة العربية لكنها إفتقدت أيضاً المناهج العلمية فى البحث التى تعتمد على رصد الظواهر التعبيرية والمسرحية فى التراث العربى الإسلامى بشكل علمى منهجى منظم .

ولذا فقد حاول الباحث رصد أراء المستشرقين والباحثين العرب ودراسة مصادر هذه الأراء وكذا دراسة أراء من دافعوا عن المسرح العربى القديم . وكانت نقطة البداية هو الإنطلاق نحو الهدف من خلال الدراسات العلمية السابقة ومنها دراسة الباحث التونسى د . محمد عزيزة الذى حاول الإلتزام بقواعد البحث العلمى لإثبات عناصر المسرحية الإسلامية فى تراثنا العربى والإسلامى وذلك من خلال طرحه لمسرح التعازى الشيعية .

وكانت أهمية هذه الدراسة أنها خطت خطوة علمية رائدة فى ميدانٍ طويل يحتاج إلى جهود مجموعة كبيرة ومخلصة من الباحثين .

غير أن هذه الدراسة على جلالها قد أرجعت وفسرت الموقف بشكل مخالف عما يتصوره البحث العلمى السليم على أساس أن الإستثناء الوحيد لغياب الدراما عن العالم الإسلامى يتمثل فى التعازى الشيعية التى أعطته الإسلام إعتباراً من القرن السابع الدرامى الذى نعرفه وذلك بسبب إنفصال الشيعة عن الدين .

وعلى كل حال حاو الباحث د . عزيزة إثبات عدم خلو الحضارة العربية الإسلامية من المسرح وأثبتها للشيعة فى ظل فنون التعازى الشيعية .

وكان الإطار العام الذى يحكم عملية البحث العلمى لدى صاحب الرسالة يستند على المبادىء الآتية :

١ ــ إنَّ التراث الأدبى والفكرى والفنى فى العالم العربى والإسلامى ما زال يفتقر إلى جهود الباحثين الأكاديمين ومعرفة مداخله الحديثة . فهو فى كافة وجوهه العديدة والثرية لم يزل فى مسيس الحاجة إلى التناول والاستقصاء الجاد الذى يتوفر على جميع أشتاته المبعثرة وتصنيفها والتأريخ لهاومقارنتها وتفسيرها وتأويلها ثم الحكم عليها .

٢ ــ إنه لا تقديس لرأي أو نظرية مهما كان مصدرها غربياً أو عربياً فى مجال دراسة الظاهرة المسرحية العربية الإسلامية فالحقيقة تعرض نفسها على كل الآراء .

٣ ــ اعتبار ظاهرة الشيعة عامة والمسرحية المذهبية خاصة هى مادة البحث والدليل المادى لإثبات عناصر الظاهرة المسرحية العربية والإسلامية من عدمها وبخاصة فى إطارها الأدبى .

٤ ــ عدم تبنٍّ منهج علمى واحد بل الإعتماد على كافة المناهج العلمية التى تتفق وطبيعة المادة والموضوع والهدف فى إطار علمى متكامل فيه الأدوات والمناهج وصولاً إلى الحقوق العلمية . كذا فإن الهدف الإستقصائى التاريخى . ونشأة الظاهرة المسرحية يبدو خاضعاً للمنهج التأريخى بينما المنهج التحليلى وأدواته من دراسة وتحليل ومقارنة يبدو أقرب إلى دراسة نصوص التعازى بكافة أشكالها ومضامينها . كما أن المنهج النقدى التحليلى هو دليل الباحث لدراسة نصوص الدراما العربية المعاصرة التى ارتبطت بموضوع الاستشهاد الإسلامى وشخصية الإمام الحسين مع دراسة مقارنة بين أشكال ومضامين التعازى الشيعية ونصوص الدراما العرّبية المذكورة .

٥ ــ الإستعانة ببعض النظريات والاراء التى تتصف بالشمولية فى رصد الظواهر التعليلية والأشكال الثقافية والفنية العالمية ومنها أراء الباحث المعاصر« توماس مونرو » التى تشكل ركيزة من ركائز البحث العلمى لرصد نشأة وتطور ظاهرة المسرح الشيعى الإسلامى وأهم مبادىء « توماس مونرو » .

ا ــ إن الفنون العالميةلا تخضع لقانون تطورى واحد .

ب ــ لكل ظاهرة فنية ظروفها الموضوعية التى تتحكم فى نشأتها وتطورها .

ج ــ إن الفنون الإنسانية لا تنشأ وتتطور بشكل واحد فى كل زمان ومكان .

د ــ يمكن أن يقال بصدق ودون مبالغة إن روح العصر فى كل فترة من حياة الشعوب هى التى تصوغ الشكل الفنى وتميل إلى التعبير عن نفسها ببساطة بواسطة فنّ أو مجموعة من الفنون التى يحددها الناس ويرون أنه ملائم مع طبيعتهم .

هـ ــ إن التطور الثقافى والفنى لكل شعب تحدث عن طريق التعليم والتقليد

والتسجيل الرمزى وكلها تنقل المهارات والمعرفة من جيل إلى جيل .

و ـ إن التطور فى الفنون شأنه شأن التطور الثقافى الكلى الذى هو جزء منه ويشمل الكثير من الحركات والإتجاهات والتراكمات التى يضعها المؤرخون بأنها من أسباب تطور الفن .

ز ـ الفن مثل الدين والعلم والنظم الإجتماعية ويخضع لقانون التطور وهو تطور مركب يشمل الأنماط والأشكال المختلفة .

وفى ضوء هذه المبادىء الذى صاغها العالم « توماس مونرو » أصبح لدى الباحث قناعة كاملة لدراسة ظاهرة التعازى الإسلامية كما هى وفى ظل ظروفها ونشأتها وتطورها فى ظل القانون الذى يحكمها عبر التاريخ من واقع الأدلة المادية وفى ضوء ما هو متوارث من أراء وتفسيرات وعناصر تراثية ومبادىء دينية شكلت مقومات الظاهرة المسرحية لتعازى الشيعة قياساً على نشأة وتطور المسرحية الغربية .

ولقد قسم الباحث الرسالة إلى أربعة فصول وخاتمة :-

جاء الفصل الأول بعنوان التعزية بين النشأة والتطور ـ حيث تعرض لتعريف التعزية ومدلولها فى التراث العربى والإسلامى وعلاقة التاريخ بالتعزية من حيث كونها مادة الإبداع الإسلامى الشيعى عند فنانى وكتاب الشيعة رغم إختلاف الآراء بين المؤرخين والفقهاء حول تحديد بدايات التعازى الشيعية لأسباب مذهبية .

كما عرض لبواعث التعزية وأهميتها والأسباب الدينية التى تفسر نشأة التعازى وفقاً لأهداف دينية واعتبارها سنة استنها الرسول محمد صلى الله عليه وسلم وسار على دربه الإمام على زين العابدين فتوارثها الشيعة من بعده ـ وتعرض الباحث كذلك للأسباب والدوافع السياسية التى جعلت من التعازى فنوناً قومية تدعمها الدولة ونظم الحكم .

وخاصة فى ظل خلافة الدولة الفاطمية مثل مصر والشام وفى ظل الدولة البويهية فى العراق والدولة الصفوية فى إيران ومحاولة تسييس عروض التعازى الشيعية لخدمة الأنظمة السياسية . وينتهى الفصل الأول بعرض الدوافع النفسية التى ارتبطت بميراث الندم الشيعى ومحاولة التوبة للتعبير عن خطيئتهم التاريخية وذلك عن طريق إحياء مقتل الإمام الحسين والدعوة للتأثر من قتلته والمعاناة النفسية والجسدية لمظهر من مظاهر التكفير عن الخطيئة .

مع عرض لأهم أشكال التعازى ومظاهرها التى تحقق هذه الأهداف الدينية والنفسية والسياسية .

ويأتى الفصل الثانى عن المراثى والرواية الشيعية . حيث يرصد فيه الباحث رحلة التعازى فى عناصرها الأولى من خلال ميراث الشيعة الذى ورثه الشعراء من التراث العربى قبل الإسلام . وكيف أصبحت المراثى الشيعية مصطبغة بالصبغة المذهبية التى تحقق مبادىء الفكر الشيعى . وعلى نفس الدرب سارت فنون الرواية الشيعية التى تحمل اسم المقتل وتروى عن الحسين وفصول استشهاده وتضحيته فى سبيل الله .

كما يفسر الباحث تأثر فنون الرواية الشيعية وتقاليد القص وأساليبه عبر التاريخ . بدءاً بطريقة السرد والإلقاء الشفاهى حتى تم تدوين أول نص من النصوص الروائية سنة ١٧٥ هـ .

والفصل الثالث - يرصد إرهاصات المسرحية المذهبية الأسلوبية من خلال عناصر التراث العربى الإسلامى بدءاً من القرن الأول الهجرى وحتى القرن الخامس عشر الهجرى . حيث بدأت فنون التعازى تحتضن كافة التعازى والأشكال التراثية . مثل فن الإنشاد والمدح والنواح والرواية والمرثية . لتشكيل ملامح المسرحية المذهبية التى تعتمد على أسلوب التشخيص مع محاولة إثبات أصالة من المسرحية المذهبية بعيداً عن تقاليد وتقنيات المسرحية الغربية .

حيث ظهرت ما بين القرن الرابع والعاشر الميلادى فى الوقت الذى اختفت فيه المسرحية الغربية قبل عودة ظهورها فى القرن الخامس عشر الميلادى .

أما إحتمالية التشابه بين المسرحية الشيعية وملامح المسرحية الدينية فى العصور الوسطى مما دعى بعض النقاد الغربيين لتصنيف مسرحية التعازى ضمن مسرحيات الآلام التى ظهرت فى العصور الوسطى .

ثم يتعرض الباحث بالنقد والتحليل والتفسير لنصوص المسرحية المذهبية باعتبار النص المسرحى ركيزة البحث لدراسة خصائصه ومقوماته الفنية .

والفصل الرابع جاء بعنوان التعزية ودراما الإستشهاد فى المسرح العربى المعاصر .

ويتعرض فيه الباحث لعلاقة التعازى بالدراما العربية المعاصرة من خلال عرض وتحليل نموذجين من نصوص المسرحية العربية المعاصرة التى تعتمد على واقع مثل الحسين فى كربلاء لتجسيد بعض الأفكار والمضامين التاريخية والسياسية والإجتماعية المعاصرة . وذلك من خلال مسرحية الحسين عليه السلام للكاتب العراقى محمد الرضا شرف الدين .

ثم مسرحية الحسين ثائراً وشهيداً للشاعر المصرى عبد الرحمن الشرقاوى .

وتعرض الباحث لعناصر ومقومات النص المسرحى من حيث البناء الدرامى والبناء اللغوى والشخصيات والأفكار والتقاليد المسرحية ، وإثبات ملامح التجديد والتطور فى نص الشرقاوى الحسين ثائراً وشهيداً وذلك من خلال عرض نقدى وتحليلى مقارن يخلص الباحث منه إلى عرض كامل لأهم خصائص المسرحية العربية التى تدور حول موضوع استشهاد الحسين .

ثم طرح هذه الخصائص فى ضوء الخصائص الفنية والمضامين المذهبية التى تميز نصوص التعازى الشيعية ورصد أهم الملامح المشتركة بين هذه النصوص وارتباط كل منها بالمادة التاريخية والأفكار المذهبية والسياسية المعاصرة حسب رؤية الكاتب .

وبهذه الرسالة يكون الباحث قد أجاب على سؤال طالما اختلف الرأى حوله ويحاول فيه الباحثون . ألا وهو هل الحضارة العربية عرفت فن المسرح قبل العصر الحديث ؟

وكانت الإجابة من خلال تلك الرسالة التى ذكر فيها الباحث بأن المسرح الشيعى فى تعازى الحسين كان من صميم العمل المسرحى الفنى بما توفرت له من مقومات فنية كاملة وهناك مجال خصب ودعوة وجهها الباحث للتفتيش والتنقيب فى تراثنا العربى على جهود الباحثين لكشف النقاب عن كنوز حضارتنا العربية والإسلامية المليئة بالأسرار ◆

الثعبان والنهد الخئون

ادوار الخراط

كانت رائحة البحر والسمك النيء الطازج تتغلغل فى الحوارى الموحلة قليلاً ، مياه المطر من نَوَّة الأمس مازالت تترقرق تحت هبات الهواء الملح ، وتنتهى إلى الأرصفة البازلت .

وكنت أمشى بسرعة بين البيوت المبتلة القليلة الارتفاع أحاذر أن أنظر ، بشكل صريح ، إلى المداخل المعتمة قليلاً المليئة بالنسوان ، منهمكاتٍ فى الطبيخ أمام مواقد الجاز التى تفحّ وتنير العَتَمة بنورٍ أصفر ثابتِ الاتقاد ، أو متربعاتٍ أمام الطشوت المعدنية يغسلن ويدعكن هدوم الرجال والعيال ، أو مُحنيات الرؤوس عاكفاتٍ على تنقية الرُّزّ فى الصوانى النحاسية فى نور النهار على عتبات البيوت ، وهن يرضعن أطفالهن تركنِ لهم أثداءهنِ بحركةٍ نسيان لهم وللعالم كله ، وكنت أحس عيونهن مفتوحةً علىَّ صاحيـةً لى فى الوقت نفسه ، متسائلة .

كنت ذاهباً إلى الرَّبْع القديم فى بَحَرى ، وقد استأجر فيه قاسم اسحق شقة صغيرة ، من غرفتينِ على السطح ، ليهرب من مطاردة البوليس .

عندما عبرتُ الباب الضخم العتيق ، عالياً جداً ورؤوس المسامير الغليظة مدقوقة فى خشبه السميك ، احدى ضلفتيه مغروزة فى تراب الحارة التاريخىّ والثانية مسنودة لا يمكن تحريكها على حجر الحائط العريق المُسْوَدّ ، فَجَأتنى رائحة الرطوبة وبلل التراب فى الفُسحة الواسعة المعتمة . كان زجاج نافذة المنور العلوية ، وأنا أرفع إليه بصرى ، فيه أثارة باهتة من ألوانه القـديمة الزاهية ، وتراكمات التراب الذى تكثف وجَفَّ حول حفافى الزجاج قـد زحف وساح تحت مطر الأمس .

مـررت بجانب العـربة الكـارو عاليـة العجلات ذراعـاها الخشبيتـان الـطويلتان مسنودتـان إلى حـائط بـير السلم ، وصعـدت السلم الخشبى الحلزونى العريض ، درجاته تصيء تحت قدمىّ . خشبها قد اهترأ أو انبرىَ تماماً وزال من المتصف فى بعض الدرجات والـدرابزين البَلوط السميـك المدور نَعَّمتْه سنواتٌ من مَسْح الأيدى ومَسْكها وتحسّستها ، يهتز ويميس كأنما يوشك على الانخلاع .

فتح لى قاسم اسحق الباب بعد أن طرقته كالمتفق عليه ، ثلاث طرقات متلاحقة ووقفة ثم طَرْقة واحدة وبعدها بقليل طَرْقة واحدة أخيرة قال بلهفته المعتادة وحيويته المستمرة : هى إيه الأخبار فيه حاجة ؟

كانت الجيم عنده أسوانية نوبية مُعَطشة ومُشْبَعة ، وكان ، حتى فى لهوجة السؤال والقلق ، يبتسم ابتسامة خفيفة كأنما على الرغم منه ، ووجهه الأسمر الوسيم مدفـوع به إلى الأمـام فى توجسه وتطلعـه ، وعلى صـدغه الأيمن الشريطان القَبَلِيَّان التقليديان » رأسيّن ، بلونٍ أقل سمرة من جلد الوجه ، وتفوح رائحة البريّانتين الكثيفة من شعره الخشن الصلب كأعـوادِ حلفاء حوشية . كنت أضحك عليه وأغضب منه قليلاً ، فى ظهر الصبيانية ، عندما أجده يقضى ساعات ، حرفياً ، فى تنعيم هذه الحرشة من الشعر وتمسيدها بالبريّانتين ثم يربط عليها فوطة يتركها ملفوفة على رأسه ، نِسْوية الايحاء قليلاً ، طالما كان فى البيت . .

ضم حواليه الجلابية النوبية البيضاء القصيرة فقد هب عليه الهواء البارد عندما دخلت .

— خير لغاية دلوقتى . النيابة طلّعت أحمد النمس ويسرى حليم من غير كفالة . عبد القادر نصر الله اتجدد اربع تيام كمان بس المحامى بيقول مافيش قضيـة خالص . إطمن عبـد القادر جـدع . اسمك مـاجاش خـالص فى التحقيق . بَس يا عم . . !

جلس على الكرسى الخيرزان الوحيد فى الغرفة الواسعة الخاوية ، الدافئة مع ذلك بشكل غير متوقَّع ، خلف المكتب المهدَّم المكوّمة عليه كتب القانون وكراريس المحاضرات ومسودة ترجمة «الأدب والثورة» التى كان يحاولها منذ شهور ولا يريد أن أشاركه فيها .

كان ثورياً وصلباً حتى النهاية ، وفى السجن بعد ذلك بسنين انضم إلى «حدتو» وقضى فترة الواحات كلها بشرف وخرج واشتغل محامياً فى أسوان ومات بسرطان فى المخ ، ومازلت أعزه جداً ولا أتصور أنه مات . أفكر أحياناً أننى سأراه عندما أذهب إلى اسوان .

كدت أتدحرج وأسقط على السلم إذ انزلقت قدمى على درجةٍ ممسوحة باليةِ الخشب واهتز الدرابزين فى يدى بشدة وأنا أتشبث به وأتأرجح معه .

انفتح الباب فجأة بينما العالم يدور ويميد وينهار من حولى وكأنما تنفتح تحت قدمىّ هُوّةٌ فاغرة الأغوار مظلمة ، وقبل أن أراها سمعت صوتها الخفيض المبطّن بشهويّةٍ خاصة :

– باسم الصليب وشارة الصليب ، اسم الله عليك وعلى اختك ، مش تحاسب يا خويا ؟ .

كلمات أمى عندما كنت أقع على الأرض فى طفولتى ، وأتساءل دون كلام : من أختى ؟ وما شأنها هى إذا وقعت أنا ؟

ولكن الصوت كان فيه مع ذلك من الحنو والخفوت الأنثوى ما افتقدتُه فيما أعرف من صوت أمى المشبع بسلطة الأم وانفرادها بابنها ، مع اللهفة المشتركة .

كان الوجه الغامق المسحوب الذقن الذى يطل علىّ من وراء الدرابزين وجهاً قبطياً مرفوعاً من تابوتٍ فى الغيوم ولكنه حىّ ونضر وأملس الجلد كأنه ذهبىٌّ باهت ومصقول جداً والعينان الواسعتان الغويطتان يحيط بهما سواد الكحل البلدى .

– تعالَ تعالَ ياخويا – يا ضنايا دانتْ وشّكْ مخطوف ، عاديكْ ولاّ الليمونة ، تعالَ اشربْ لكْ بُقّ ميّه ولاّ حاجة . ادخُل أعمل لك شاى . .



عندئذ فقط رأيت أنها تحمل طفلاً صغيراً جداً تضعه بذراع واحدة إلى حضنها ، وفى العَتمة الخفيفة رأيت أن صدر الجلابية الكستور المفتوح مبتلّ وأدكن قليلاً مما حواليه وشممت رائحة لبن الأم لا يخطئه الحس خصيباً ونفاذاً وفيه أثارةٌ من حلاوة .

كانت ملامح الولد دقيقة جداً ومنطمسة فى صدرها ومجعدة قليلاً ، عيناه مغمضتان وجفناه منتفخان كأنه عجوز ويده الصغيرة الواضحة الأصابع مبسوطة على تدويرةِ صدرها بطمأنينة الوداعة التامة ، أما جسمه فمُلتوٍ على بعضه بعضا فى حضنها يلوح لزجَ الجلد بارده . ولمعت فجأة على تقويرة جلابيته البيضاء زرقة الخمسة وخميسة بخرزها الصغير وأصابعها المفتوحة على آخرها ، والصليب البنى المصقول الخشب .

هل قلت شيئاً ؟
لا أذكر .

كنت جالساً على الكنبة الاسطنبولى المعتادة فى غرفة فسيحةٍ ودفيئة وآمنة ، وكان المطر يدق بانتظام ويتقطر خيوطاً سائلة نازلة على زجاج النافذة العريضة المحكم الاغلاق ، وكان فى يدى كوب شاى زجاجُه ساخن ويصعد منه بخار خفيف ولكنه لم يكن محرق الطعم بل مقبولاً على اللسان ومنعشاً لأحشائى الجافة .

وكانت تجلس ، أمامى ، على شَلْتة مرمية على الكليم الأسيوطى ، وفى حضنها الطفل .

حدستُ تحت الجلابية الكستور المفتوحةِ الصدرِ متانةَ الجسم القبطى ولدونتَه وانسيابَه راضياً شبعان ومرتاحاً ، كأنه من حجر الديوريت العريق الحار الداكن الخضرة .

لابد أننى قلت لها – هل قلت لها ؟ – اسمى ، اسمى الحقيقى .
وهل لى اسم حقيقى ؟ بل هل لى من اسم أصلاً .

وهل نسيت «قواعد الأمان» والحيطة من الانكشاف ؟

لأنها كانت تحكى لى باطمئنان وثقة . بأخوة ؟ بزمالةٍ خاصة ؟ بانتماءٍ مشترك مفترَض يأتى فطرياً تقريباً عندما نتعرف على الأسماء المشتركة ؟ أم بذلك النوع من التفاهم الجَسَدانى الفورى ، ذلك التجاذب الأولى التلقائى بين امرأةٍ ورجل مهما اختلفت المشارب والمنازع أو تنافرت المصادر الطبقية أو المراجع الثقافية . كأننا – فى لحظة – كنا قد عرفنا أحدنا الآخر من أزمانٍ تندّ عن القياس والتاريخ . كنت معها أعرف ذلك الأنس الجسمانى الدفء المسلّم به دون سؤال ودون بحث ، تلك الاستثارة الحميمة التى ليس فيها أدنى توتر ولا أهون طلب ، ذلك الحس الذى لم أعرفه بعد ذلك إلا هينات لا زمن فيها فى بيت الشِعرَى اليمانية القادم فى الزمان .

كان الولد يرضع من ثديها الصغير الذى يبدو عذرياً ، ببراءة كاملة .

قالت لى إنه بعد الغارة الأخيرة على البأصّة والطوربيد الذى ترك فى كوم بكير حفرة دائرية عريضة امتلأت بالماء الراكد الثقيل فيه لون الدم الباهت القليل ، سافرتْ أو هاجرتْ عند أقارب زوجها فى دمنهور ، قالت لى إنه نجار على رصيف الفحم فى المينا ، وقالت إن ميخائيل وأشارت إليه بحنو خفىّ ولا مبالاة – أو ربما ما يبدو أنه ضَجِر قليل – وهو يرضع ، كان بعافية ، جداً . ولكن إدّلعدى سى شنودة أصر على أن تسافر به بعيداً عن الخطر . وقالت إن الولد ، قبل أبو حمص بشوية ، بدأ يشهق وكان تنفسه ثقيلاً حتى أنه يا قلب أمه ازرقت شفتاه ، وقالت إنها أيقنت أنه سيروح منها ، فى الطريق ، قبل أن يصلوا إلى دمنهور ، وإن القطار المزدحم المختنق

بالناس كان يمضى فى سكنه دون أن تعرف هى ماذا تفعل بابنها الذى يموت وقلبها الذى يتدهور ويغور وكان جيرانها فى القطار يتصعّبون ويقولون لها أن تبلل شفتيه بقليل من الماء وسمعتهم يهمسون أن سقاية الميتين ثواب وله أجر عظيم .

قالت إن الولد لم يكن قد تَنَصرَّ بعد وإنها قالت لنفسها سيمـوت دون تعميد ، ضناى لن يذهب أبداً إلى المَلَكوت ولن يرى وجه المسيح وسيبقى فى الظل المعتم على الأبواب بين الجنة والنار إلى أبد الآبدين وإن أباناً فيليبوس من الكنيسة المرقسية كان قد حكى لها الحكاية .

قالت إن يسوع نَوّرَ لها قلبها مرة واحدة ولم يكن ما عقدت عليه عزمها منها هى ، بل من المسيح .

وقالت إنه لم يكن فى القطار طبعاً ، ماء مُصلى عليه . وليس هناك شىء طاهر إلا ، ربما ، شىء واحد .

استنجدت بالناس حولها تطلب أى شىء حاد وقاطع ، مطواة ، موسَى ، سكيناً ، شفرة ، أى شىء ، فاقترب منها شيخ معتمر عمامة صغيرة بيضاء كالفل على اللبدة الطرية ، قالت لى إنه كان طول الوقت يقرأ القرآن بصوت خفيض كأنه يدعو الله أن ينجى الطفل الرضيع ، وأخرج من جيب جلبابه الطويل جراباً فيه موسى حادة وقال لها خذى يا بنتى باسم الله ، على خِيرة الله ، قالت إنها خلعت عنه الجلابية والفانلة واللباس والشراب جميعاً فى وسط زحمة الناس فى القطار واحتضنته عارياً تماماً . ودون تردد لحظة واحدة جرحت ثديها وعندما تقطر الدم رشت على وجه ميخائيل قطرات منه وهى ترسم عليه الصليب وتهمس له : عمدتك باسم الآب والابن والروح . عمدتك باسم المسيح معموديةً كاملة يا ميخائيل يـا بن بطنى يـا بن شنودة النجار . يا رب خل جسمى طاهر الدم واللبن وكل حاجة فيه طاهرة طاهرة طاهرة يا رب خله مستحق النِعمة واجحد عنه الشيطان وطهر روحه وجسمه من كل شرّ وكل خطية . مولود من جديد يا ميخائيل يا بن نجية يا بن شنوده يا بن المسيح له المجد والقوة والملكوت أبد الآبدين . ومسحت رأسه بنقطة دم ونقطة لبن .

قالت إن الولد قد هدأ واستراح بعد أن ألبسته وأخذته مرة أخرى إلى حضنها وإن الجرح على ثديها قد برىء بمجرد أن غطته عن أعين الناظرين وإن الولد قد برىء بمجرد أن راح فى نوم عميق .

ثم قالت إن الحكاية كلها قد مضت وانقضت وإن زحمة الهجرة والبعد عن البيت والعودة بعد شهور للاسكندرية شغلت بالها وإن فرحتها بشفاء الولد أنستها تماماً كل ما حدث فى القطار ، هكذا ، حكمة ربنا ، ولكى يُظهِر لنا مجده .

قالت إنه فى أحد التَناصير ذهبت به ومعها أبوه وأقرباؤهم إلى الكنيسة المرقسية الكبـرى لتعميد ميخـائيل تعميـداً صحيحاً . وفى وسط صريخ الأطفال وترانيم الشمامسة وموسيقى المصنوج وضرب السنواقيس والتراتيل القبطية والعربية وتهليل الشعب وتبريك القسيس وهو يُغطس المُعمدين فى الماء المقدس واحداً بعد واحد بالترتيب ، جاء دورها وتقدمت بالولد إلى أبينا وهو يهم بأن يُغطِّسه فى الجُرْن الرخامى الكبير . توقف أبونا فيليبوس وشلت يداه فجأة وهتف : يا يسوع . لك المجد والقوة والملكوت إلى أبد الآبدين .

لم يكن فى المعمودية قطرة ماء .

الجرن العميق الذى كان مترقرقاً بالماء المقدس منذ لحظة والذى تعمد فيـه ، فى التو والحـال ، أكثر من عشـرين طفلاً ، كـان خـالياً لامعاً تـام الجفاف .

نظر أبونا فيليبوس إليها وإلى الولد ، بصرامة أبوية ، برحمةٍ قاسية وقال :

ـ ايه الحكاية يا بتى ؟ الولدّ مِتْلَبِّسْ بـالشيطان . طَبّ هُوَّ بِرىء بَلاَ خطيّة . ماتكونيش انتِ خطّية يـا بنتى ؟ ربنا كبـير ومحبة المسيـح من غير حدود .

عندئذ فقط ، قالت لى ، أدركت ما حدث . وقالت للقسيس عن الحكاية كلها .

كان الولد قد تعمد بالفعل ، وأصبح مؤهـلاً للملكوت ، بـدمِ ثديهـا ولبنه .

مسح أبونا فيليبوس على رأس الولد بمسحة زيت الميرون وقال :

– مبارك باسم الرب . روحى يا بنتى صلىّ . معجزات يسـوع من غير نهاية . رُوحى يا بنتى صلىّ . معاكو بركة المسيح . الولد جاحِد الشيطان ومعاه قوة يسوع .

كنت أرى ضوء الشموع يهتز حول جرن المعمودية الرخـامى وأسمع التسابيح الهللويا والهُوسَّانا فى فرح الايمان وبهجةِ المعجزة وقد عاد الماء المبارك ببطء ، وحده ، من غير أن يصبه أحد ، من غير أن يأتى من أى مصـدر منظور ، يصعد فى الجرن المصمت الرخام .

وكأنما قلت لنفسى إننى كنت أنا أيضاً أومن ، ولا أصدق .

عندئذ فقط رأيت أن ثديها الأسمر الغض كان فى فم ابنها طول الوقت يمصـه بصوت مسمـوع ونهم راضٍ مستريـح ، وهى تسنده إلى حضنهـا وترضعه بحركة فطرية ليس فيها أدنى شبقية ، وكلها شهويـة مع ذلـك ، ورأيت أن ثم ندبة طولية رقيقة على استدارة النهد الطرية ، أكثر بياضاً ، قليلاً ، من لون الجلد الخمرى الناعم المشدود . وأثارنى الصليب الذهبى الدقيق النائم على الوهدة الخفية فى منبت النهدين .

كان النداء يأتينى من الخارج : «نواعم يا غُرَيِّبَة» . وكانت الغرفة دفيئة وحمة نصف معتمة نصف منيرة تهتز الظلال فيها فى أول الصبح الباكر الغابر الحاضر والمطر يتقطر علـى خشب الضلف المواربـة بصوت رتيب واضـح البلل ، وكانت أمى نائمة مازالت ، ولم يكن أبى هناك . فأين كان ؟ هل كان محبوساً فى تلك القضية التى لم أعرف عنها إلا بعد موته ؟ وهل كانت أختى عايده هى التى تضمها أمى إلى صدرها ، رضيعاً مـازالت ، دقيقة الجسم وسمراء مغضنة الوجه وأحبها منذ شهورها الأولى ؟ هل كنت صغيراً إلى ذلك الحد ؟ كم ؟ ثلاث سنين ؟ أممكن ؟ أم أن تخاييل الذاكرة الطفلية تلعب بى ؟ طعم «الغُرَيِّبة» الحلو الدسم وهى تذوب فى فمى وتملؤه بلدونةٍ لبنية وعجينية متماسكة وفيها ذرات محسوسة من الدقيق المسكّر المحمَّص المخبوز المعطر بماء الورد .

كنت أضع الكرسى وأشبّ فوقه لكى تـطول أصابعى صفيحـةَ التوفى وكراملة نادلر التى خبأتها أمى فوق سطح الدولاب العالى بجانب اللحاف والمخدات المخصصة لضيوفنا الـذين يأتـون من الصعيد ، وكـان ورقهـا الأزرق ملتصقاً بدوران صفيحهـا ، ملوناً ، وعليـه صورة كـومة منهـارة متراكمة من الحلوى الكروية والمستطيلة والمضلعة الجوانب حمراء وصفراء وصهباء ونصف شفافة مشبعة بالبياض فإذا نالتها أصابعى جذبتها بحرص وفتحت الغطاء ، وأنا مازلت على الكرسى ، واسْتَرَقْتُ قطعتين وقـاومت الثالثة حتى لا تتكشف الجريمه التى كنت ـــ على طهرانيّتى.ومسيحيتى ـــ أنسى أنها جريمة أصلاً ، تأرجح الكرسى تحتى واهتز وأحسست الأرض ترتفع إلىّ فجأة بسرعة خارقة وتصطدم برأسى وكان لصوت الصدمة هديد كأن العالم

ينقضّ . ولكنى على الفور نهضت دون أن أعبأ بالدوار ولا الالم ، وأعدت الأمور إلى نصابها ، ولم أنسَ غنيمتى من الحلاوة . فهل كانت الحلاوة دائماً غالية الثمن ، وعذوبتها لا تتأتّى إلا من امتناعها ومَنعتها ؟

– أنا محمد محمود ياكَبّ ؟ إنتَ محمد محمود ياكَبّ .

ومع الضحك والتهليل الذى كان الولد يتطلبه أيضاً ، فقد كانت نسبته إلى صاحب اليد الحديدية إهانة لا يقبلها إذ يشبّ فى بيت يتقاسمه الـولاء لمصطفى النحاس من ناحية ، ومصر الفتاة أو البرنس عباس حليم من ناحية أخرى .

كان أبى هو الوفدى العريق أما أخـوالى يونـان وناشـان وسوريـال فهم المحدَثون المتشيعون للجديد .

أما الولد فيرفض بكل جد ودوْن أدنى تنازل أن يشبَّه بالديكتاتور .

كان الثعبان الشيخ – شيخ الثعابين – ينزلق ببطء على أرض الفَسحة الترابية الواسعة التى يدور فى قلبها السلم الخشبى العريض القديم .

وكان ينظر إلىّ بثقةٍ واطمئنان ودون لهفة ، عيناه لا تطرفان وهو يتلوى على الأرض التى جفت الآن وتشققت ، هادئاً ينسال بجسمه المدور السميك الملفوف ، لا ينتهى انسيابه على الأرض ، متجهـاً دون عجلة إلى جُحْره الواضح المعمور تحت الحائط الحجرى العتيق .

احتميت بجسم العربة الكارو العاليـة ذات البطن المكـور العميق بين عجلتين هائلتين ترتفعان شاهقتين وضخمتين جداً ، وكان الحصـان الذى دفن خطمه الطويل الجسيم فى مخلاة العلف يحمحم بشدة ويزفر بغضب .

كان الثعبان قد انزلق بهدوء وسلام ، اختار مساره على التراب بتوءدة ، صاحبَ البيت ونحن جميعاً غرباء ، يحتملنا ويقبل حضورنا الذى يعرف أنه حضور عرضى وعابر إلى زوال .

وكان الفم الذى يرضع لبن الحزن والغضب من النهد الحَنون ، ظامئاً – ومازال – إلى اللبن والخمر والدم النقى الطَهور .

الكوبْرا المَلِكة الناشرة جناحيها فى حنان . عصيرُ النهدين سُلافَةُ قاتلة هى ثمن الألوهية وسمّ الخلود .

فى عينيها نظرة زجاجية مكحولة إلى الأبد وثابتة محفورة على الحدقتين .

كنا نذهب ليلة العيد أنا وأختى عايدة إلى الفرن فى شارع ١٢ نستعجل صوانى الكحك والبسكوت والغُرَيّبَة ، ونقول للفران إن أمى تسلم عليك وتقول لك إننا لن نرجع إلا ومعنا صبى الفرن وعلى رأسه الصوانى الممتلئة الفوّاحة بعطر الطِيب السخن الطالع من النار . ويشخط فينا الفران نصف جاد نصف عارف إننا لن نمشى إو ومعنا غنيمة العيد ووعوده ، سعيداً هو أيضاً بعيدنا نصف فرحٍ لفرحنا ونصف راضٍ بما يشخلل فى جيبه من فضة العيد .

نلعب قليلاً ، إلى أن تنضج صوانينا ، فى الفرن الفسيح الدافىء الممتلىء بشوالات الدقيق المرصوصة فى الظلمة الداخلية للفرن بعيداً عن الفوهـة المشتعلة التى تئـز فيها النـار أزيزاً متـراوح النغمة لا يخيف وإن كـان يهز القلب ، أكوام الشوالات طرية تضغط على بعضها بعضا فتنبعج حناياهـا قليلاً بنعومة . والترام فى الشارع يصلصل بهيجاً ومنيرا وخالياً تقريباً ، وكنا نتكلم كالكبار ونحكى الكثير .

ماذا كنا نقول ؟ أية حكايات تلك التى كانت تشغلنا وتهمنا وتثير روحنا ؟

أى صفاءٍ للروح الصغيرة التى مـازالت تعمرنى وتحفـزنى بالأشواق . الصفاء الذى أبحث عنه طول العمر أجده ويفلت منى باستمرار .

كانت نظرتها طويلة متـأملة . ماذا كنت أقـول ؟ تلك النظرة النسـائية الخاصة التى لا يعرف مغزاها إلا الرجال . قالت :

– اطُّمِن يا خويا . إنت وصاحبك فى نِنّ عينىَّ الاتنين من جُوَّه . يَسّ خلّوا بالكم برضو . وربنا معاكم . ربنا يباركْكم . ماما وشنودة والحتة كلها عارفة . ولا فيه حَدّ حيقدر يِهَوِّب ناحيتكم يا خويا . ربنا ينوِّلْكم مقاصدكم ويُنصر بلدنا على من يعاديه .

ماذا كانت تريد أن تقول ؟ هل كانوا كلهم يعرفون ؟ وكانوا ، كلهم ، إلى هذا الحد حريصين علينا ، وهم حقاً لنا الحماية والأمن المكين ؟

لم أقل شيئاً . فهل كان صمتى ، وحده ، خيانة ، واعترافاً ؟

كان صوت الشيخ رفعت فى رمضان طفولتى يترقرق من صناديق الراديو الكبيرة ذات العين الواسعة المنيرة ، فى الدكاكين والقهاوى والبيوت المفتوحة الشبابيك قبل مدفع الافطار ، صوتاً سلسالاً وجميلاً ومنذرا ، بحزن ، من عذابات الخيانات والكفران بالنعيم ، بطريق آخر وهو ، هو نفسه ، صوته أبوىٌّ وعجوز حنون ومتعب من عبء الرحمة للخاطئين ، ومع وجع الايمان يقبل صرامةَ العذاب الحق المُحيق . هذا العطف والحزن الربّانى الشفيق الذى يملأ علىّ شوارع طفولتى وهواجسها وآمالها فى غيط العنب ، أين هى الآن منى ؟ وهل أستطيع أبداً أن أبتعث من جديد هـذه الجَنّات الـواعدة البعيدة مفتوحة الأبواب عن كرمّاتها وموصدة فى وجهى إلى أبد الآبدين ؟ وهـذه الأشجار المثقلة برمان اللبن العسـل والمرّ ، والخمـر الصهباء التى يشعشعها لى أبى بماء حُنوِّه ومحبته ويسقينى ، وأنا طفل غرير ؟ فوانيس الغاز المضلعة الزجاج متّقدة أشعلَها لنا عفريت الليل بعصاهِ الطويلة التى يطقطق شَرَرُها ، ثم مضى فى مملكة ليله التى لا نعرف لها حدوداً . من أين جاء ؟ وإلى أين يمضى ويترك لنا حبّاتِ النور ، فاكهتَه المهتزة الغضة على شوارعنا الناعمة الغـامضة التـراب ، أين هى ؟ والبيت الخفيض جنب بيتنا ، من دورين فقط ، مقفل دائماً وغريب ولكننا نعرف أنه معمور . نحس الحركة الخبيئة فيه ولا نرى سكانه أبداً ، نوافذه لا تنفتح ولا يبوح بأسراره قط . دائماً مكنون على بحيراته الشاسعة الخفية الساكنةِ الماء وعلى أهل مملكته البنات الطيور اللاتى يأتين مرة واحدة كل عام ويخلعن ريشهن فإذا هن الحور الحُورِ لا مثيل لجمالهن فى الأرضِين . اين ذهبت البنات ؟

قوة حضور الذِكَر تقض القلب .

كل الآفاق التى طاف بها الحلم ولم تكن قط مواقع للأقلام . الشطوط الفسيحةِ الرمال على مياهٍ ساجية عذبة لانهلت منها ولا رددت نفسى عنها ، والبحـار التى لم تَطُفْ عليهـا أشرعتى حتى لـو هبت بها ريـاح أشـواقى ، والشوارع المبلّطة بالحصى المدوَّر فى القرى السحرية المستكنة بين المـوج الخضر تحت شعاب الجبال وعلى سفوح المراعى تجرى فيها قنواتٌ وجداول شفافة ثلجية الماء والأعمدة الضخام مكسورة الاضلاع أحجـارها المـائلة يترعرع على خشونتها عشب الربيع النضير لا يعيش إلاّ قـلائل الأيـام ، أنقاض لا تندثر وقوة الزمن لا تكسرها . فاضت نفسى ، ولم تُشْفَ ، بحبٍ لا أدرى ماذا أفعل به ، ولا ماذا تفعلين .

كان المطر يسقط بلا انقطاع على خشب الشبّاك الذى يشبه المشربيات ، له وقع متصل رتيب ، طوال الأيام الستة الماضية .

أما الشوارع الراقية فى الرمل وحول ملعب الملك وفى الحى اليونانى فقد كانت نظيفة تلمع ولخرير المـاء المتدفق صَوت بهيج ، أمـا الحوارى التى أخوض فيها إلى الربع القديم فى بَحَرى ثم إلى بيتنا فى راغب باشا فقد كانت بركا موحلة ومازال الطين فيها ملبِّداً وشكله شرير .

رخام متسايل يبضّ بعربدة اللحم الشبقيّ أعمدة تميد بها الصخور ويسندها ظلام القلب العنيد كثافةُ العصائر الجسدانية تنزّ من شرخ الحب العريق ومازالت التيجان المرمرية المكللة بأغصان العنب الحجرى تسقيها خمرُ الكروم المكنوزة أبداً لا تسيل تواجه الأفق بصمت وتُسائله بصمت صروحاً تتحدى السنوات والحِقب والدهور ولا يعنو بها زلزال الإنكار تكسرت نفسى معكِ على سلّم الرخام الأسود المستدير وأنت تتعثرين فى شِبَاك الرفض قوية الخيوط غير مرئية ذراعك فى يدى نحيلة غصنا مورقاً رقيق العظام كما هى دائماً فى حلمى لم أكن قد قبضت عليها قط وعلى طول العمر جرأة التقارب بيننا ليست غير مألوفة الحلم هو الحقيقة الوحيدة فى عرفانى والحلم لم يحدث قط قلتِ دعنى دعنى الآن وجهكِ فاكهة مضرجة بدم الشجاعة هل كان أيضاً دم الحلم الذى لم يُسفَك قط سوائلُ الغضب المحسوبة الانسكاب تطيح بالحبوس مرارتها لا تطاق أصابعى وحدها من غير إرادتى تزيح خصلة من الشعر عن تاج الجبهة الناصعة مَسّ الشعر الخصيب واندفاق الدم فى شرايين الشوق المفتوحة حتى الآن يدى ورقةُ شجر خفيفة النسيج أسقطتها أصباح الشتاء متقبضة الأصابع على سماءٍ مستغلقة أدحضها ولا تموت فى العتمة المحيقة ليس إلا نورٌ يحيط برخام وجهك المكسور وجسدك القائم شامخاً ومليئاً رغم الانحدار طقوس النَكْث واقرار الإيمان مرة بعد مرة بلا انتهاء كل صبح وكل مساء وصوتك مِنحةٌ وذبيحة .

من ثلاث سنين لم أكن قد عرفت بعد أن أبى قد مات فجأة فى ليلةٍ ديسمبر القارصة البرد ولا أن كل مورد للرزق قد انقطع فجأة ولا أن الجوع حرفياً كان مهدِّدا وماثلاً ولم أكن قد عرفت بعد كيف تلطّمْت فى تعليم الاولاد الصغار فى بيوتهم ألف باء الانجليزية ومبادىء الحساب ولا كيف طرقتُ الأبواب وكتبتُ الطلبات بحثاً عن لقمة العيش لى وأمى وأخواتى الأربعة ولا كيف اشتغلتُ بعد ذلك وفى الحلق غصّة لا تزول مع الانجليز الذين كنت أمقت عساكرهم وفحشهم فى البلد فى ١٩٤٢ كنت مازلت فى أولى سنوات الجامعة وأظن نفسى شاعراً وعاشقاً وأُحِب نوريس فخرى الفخور الشامخة الصدر وأموت من المرارة والوجد فى ظلام الوحدة وراحتها السرية دون أن أقول لها أو لأحدٍ كلمةً واحدة . كنت رومانسياً أعرف شيلى وكيتس وناجى وابن زيدون ولا أعرف من التنين إلا ذهبه الأصفر الساطع فى القلب مُخايلاً فى المستقبل المندثر البعيد . وبالمناسبة اشترى لى أبى بدلة «شارك سْكين» بيضاء تتموج نصاعتها الحريرية المنسدلة بانسجام وكرافته حمراء منقّطة بالأبيض وجزمة بيضاء على بُنى ذات نعل كريب عال ومريح وطرى ينزل بى قليلاً عندما أخطو على الأرض كأنها خف جمل ولم أكن قد عرفت بعد أنه قد مات فى آخر هذه السنة .

كان روميل قد توقف فى العلمين ولكننا كنا قد مللنا الهجرة إلى أخميمَ ودمنهور والطرانة ، وقلنا سنبقى فى الاسكندرية ، خلاص ، مهما كان الخطر ، وربنا كبير ، وكنت أمقت الألمان كما أمقت الانجليز سواء وقلت هم فى البلاء سواء . فى السادسة عشرة كنت صاحياً وليبراليّاً ونباتيّاً ومن عشاق روسو وقُصِيرى والسيرياليين ولم أكن كبير الاهتمام بأخطر الأحداث فى آخر هذا النصف الأول من القرن العشرين ، كنت فقط قد حزنت جداً لسقوط باريس التى أحببتها من كتب أناتول فرانس وزكى مبارك ومحمد الصاوى محمد وموباسان وكنت أحلم أن أعيش فيها معنى المعرفة والحرية ولم أعرفها قط إلا بعد اكتمال العمر زائراً مشغوفاً يرثى أحلام صباه .

كان الانجليز قد انسحبوا من ثكنات مصطفى باشا . تركوا فيها قوةً رمزية وكانت أعمدة الدخان قد توقفت عن الصعود من القنصلية البريطانية المبنية كالقلعة على ربوة عالية بإزاء محطة الرمل قبل المستشفى الأميرى .

ومع ذلك فقد كانت بنات الـ A.T.S. يتخطّرن على الكورنيش الخالى فى قمصانهن البيضاء الناصعة والكرافتات الصغيرة الأنيقة والجيبات الكحلى المحبوكة على الأرداف الرشيقة يتزلن الدرجات القلائل إلى الشط الرملىّ النظيف الخاوى وإلى الكباين المخصصة لهن فقط فى شاطىء مصطفى باشا يحرسها البكيت المسلح يمنعون حتى اقترابنا من السور الحديدى الذى نصبت عليه أسلاك شائكة متقاطعة . البكيت بالبيريه الأحمر وعلى ذراعه الشريط الأحمر المكتوب عليه بالأبيض M.P. يلوّح لنا بمدفعه الصغير ، بصفاقة وبرود ، دون أن يقول شيئاً ونحن نلمح الأجسام البيضاء المشوقة الشاهقة البنيان والمايوهات الداكنة المصروفة ــ تعيين ــ من مخازن الجيش أو البحرية أو الطيران ، تلمع فى شمس ظهر الاسكندرية الشتوى وهن يغبن فى البحر المضطرب دائماً بالزَبَد والموج المتقلب فى هذه البقعة بالذات .

دعانى صديقى أحمد صبرى الرسام لقضاء العصرية فى بيتهم الصيفى ــ قصرهم فى الحقيقة ــ فى العامرية . كانوا من أصل تركى أو شركسى وأغنياء جداً أصحاب أراضٍ واسعة فى البحيرة والصعيد . ونزلت من قطار خط العامرية الممتلىء بالعساكر الذاهبين إلى الجبهة ، يجر عربات البضاعة المكشوفة وعليها الدبابات الصغيرة الحجم والمصفحات ذات المدافع الرفيعة الفوهات واللوريات العسكرية المرتفعة الجوانب المغطاة بالمشمع الأسود .

كان الانجليز قد أقاموا معسكراً لهم فى العامرية والملاحة تترقرق بموج رصاصىّ محُمَرّ فى العصر وقصور السراب عند الأفقِ تتخايل كأنها قائمة فى السحاب والشمس وراءه تصب عليها ذهبها الباهت القديم . الخيام البيضاء الصغيرة صفوفاً وراء صفوف متنظمة ذاهبة إلى مسافة بعيدة فى الصحراء ، أقيمت على الأرض العالية الرملية من وراء قضبان السكة الحديد ومن غير سور يحيطها ولا حرس ولا شىء ، والعساكر على السراير النقالى خارج الخيام يقرأون كتبهم ومجلاتهم بهدوء فى نور النهار أو انصاف عرايا يحلقون ذقونهم ــ ربما لتزجية الوقت فقط ــ على مرايا يدوية ، أو متمددين فقط لا يفعلون شيئاً وينظرون إلى السماء . التفت إلىّ ولدٌ منهم لا يزيد عنى فى العمر إلا قليلاً ونظر إلى البدلة الشاركسين اللامعة البيضاء والجزمة الكريب المُبيّضة بعناية ، بما خيل إلىّ أنه قليل من السخرية والاستهانة والحسد ، وربما ، نظرة المسافر بعيداً من غير رجعة ، ربما ، إلى المُقيم الكسول ، وفى الدنيا كلها فجأة بعد رحيل القطار البطىء هدوء العصر الشامل والصمت الذى تؤكده أصوات المعسكر القليلة الخافتة فى الخلاء ، والريح الملحمية تهب ويتموج لها سطح الملاحة الشاسعة بموجات صغيرة . ومع حسى بأن معظم هؤلاء الصبيان سوف يذهبون لمقابلة الموت الوشيك وأنهم كانوا يعرفون بأنهم أولاد الموت فلم أستطع أن أرفع يداً بالتحية الصامتة التى تصورت أنها رغم كل شىء من حقهم . ألم أقل أننى كنت رومانسياً وصبيانىّ القلب ؟ .

وعلى الجانب الآخر من السكة الحديد كانت خيام البدو غير بعيدة ، منخفضة الفتحات وسوداء ، معمولة من جلود المعيز الداكنة شعرها أشعث ملبد وناصل عند الأركان وعند معاقد الأوتاد الصغيرة المشدودة بحبال رفيعة بين الأرض والخيام ، وقد وقفتْ بضع جمال واطئة ولكنها كبيرة السنم تجتز عند بقايا الكوانين التى مازال جمرها محمراً يتصاعد البخار من قدور سوداء منتفخة البطن منصوبة عليها ، والمعيز تتجول ببطء تقضم حرشات النباتات الشوكية الجافة . ولم يكن هناك أحد .

بِتّ ليلتها فى سراى صديقى أحمد صبرى ورجعنا ثانى يوم بسيارتهم الباكار يقودها الشوفير بالكاب والزى الرسمى ، وعندما درنا حول جانب المعسكر رأيت صفوفاً من اللوريات الضخمة المهملة مغطاة بتراب الصحراء

فوانيسها مكسورة ونوافذها مسدودة بالكرتون وأرقام لوحاتها المعدنية ممسوحة ، وبجانبها مصفحات صغيرة صفراء مائلة على جنوبها ، فتحاتها الأمامية أفقية ضيقة ، ويبدو زجاجها أسود اللون تومض عليه انعكاسات أشعة الشمس بددا ، وسلاسل عجلاتها الحديدية مفكوكة مرخية على الرمل وبعضها عليه شِباك التمويه الخضراء المقطّعة الخيوط . وانتبهت لأول مرة إلى المدافع المنصوبة على قواعد خرسانية مربعة وأفواهها مسدودة بما يشبه الأكمام اللاصقة أو الطواقى المحبوكة الاستدارة بالمطاط والمعمولة من المشمع الأسود اللامع بزيت التشحيم ، وبجانبها صناديق خشبية مرصوصة بنظام دقيق وعليها حروف وأرقام كبيرة بالاسود على لحم الخشب العارى .

وعدنا ـ كمالا أنى أعود ـ إلى الاسكندرية .
شطّ اسكندرية يا شطّ الهوى .
أهل اسكندرية رمانا الهوى .
شط اسكندرية . .

يتعامل الواحد مع التخاييل التى تغتصب لنفسها وجهَ الذكريات ويَزْوَرُّ عن الواقع فكأنه يعانى الواقع ولكنه لا يتناول إلا جسد الحلم لُقَى الحلم غير معدودة وتفلت كلها من بين الأصابع المشعوفة فما قيمة الدموع المذروفة لكل الحزانىَ والمقهورين الأحياء منهم والأموات بلا تبرير وثم توقٌ رومانسىّ معكوس إلى الموت وإيمان به مع الترحيب والانتظار بل دعوة ونداء بأن يجيىء قريباً جداً عند المنعطف التالى نوازع الخلود سِنان حادة تنخس الفِلذة النابضة ولا همود هناك وعقود اليشْب والعقيق والمرجان تلتف بالأفخاذ والسيقان أفعوانات بازيليقيّة وأسماك الأنْقليس ورُقْط الوشق على شاشات الحواسيب المكهربة بخطف الأرقام بالملايين والحروف التى لا يقرأها أحد ما جدوى الرحمة والحب فى الخضم الذى يطفو عليه كوكب الأرض مياه التدفّق التى تجْرُف فى سِكتها العيون والذكور والأرحام المبحُورة والمجبوبة والمبتورة الأوصال ينعق الوقواق على ربوات الردفين المكشوفة التى تسوخ بين عواسج العليق العزف على فيولينة الجسد أشرطة نباتات ملتوية وأرجل عنكبوت حريرية ملتفة تنهل من اللبن الأسود الغنى الطعم تئز به محركات اللوريات الهائلة فى طريقها الذى لا يحيد ما الجديد والدماء تهضب سُدى وهَدَرا فى هذا اليمّ الذى آناً فآناً يضربه المحاق والجفاف ثم يمور بالطوفان إذ ينطلق إلى الداخل فى عالم الجسم الممزق المطعون وسمادير سَوْسَن المستنقعات نفاذ العطر تفغم أفواه السعادين الظمأى التشوهات المحكومة والتقلصات المنتشية وأمجاد الهوسانا وتسابيح اللحم النازع نحو الملكوت النهود المضمومة تبضّ من تخريمات الدانتيلا وشبابيك المشربيّات وتقضمها أنياب الوزَغات والعِرْس المنسلة بين غيطان القطن والذرة وعلى تراب السكك الناعم تغوص فيه الأقدام الحافية الغزال المضروب الدمية الأبدية مفتوحة العينين لا تطرفان مصبوغة الشفتين بدماء الفرائس القانية التى لا ترتوى وبعد أن تتعاقب الاحلام وتنهار ولاتنى تقوم من جديد فى تلاحُق شرائح اللحم الممزّع المشبوح على شواهد الطريق يأتى الخوف بل الفزع المخبوء بعناية من ذلك القاتل العدو الداخلى الذى يسكن الآن فى المكامن الحريزة بين الضلوع البيلسان ليس للغريب كما قلت وأنا غريب لا أعرف أن أصل رحمى أين رحمى ؟ لا أعرفهم شَقُّ الجمّيز الأحمر جاف على دمه مفتوح,أبداً برودة الغوص فى عالم الجنين بين الأزرق والمُحَمّر والقلب حمامةٌ صفراء الزجاج الأسود اللامع هو تواطؤٌ سافر على ذُرَى ناطحات السحاب فوق شاطىء سِيدى بشر المستباح للابتذال اللبلاب يدور يوثّق أنشوطته يعتصر الخصور التى تفيض على كثبان الرمل الهوّار والحُب فى هذا الخضمّ يصب وينحسر رغبةً شَبَقاً حِساً بالشوق نحو الجسد الآخر نحو الالتصاق المحموم طلباً للنجدة من القمع المحتوم رغوة الكوكاكولا البيضاء تغمر الحريق ولا تُطفىء الأنفاس السُخنة إذ تهب لاهبة تلهث على حصون الحس المتوفز الذى لا مَنَعة فيه بخور العندل والدارصينى والمرّ الأحمر أبيضُ النسق يَصّاعد فى عماية الوهدات العميقة دوائر غير كاملة الاستدارة أبداً ماتنى تئِنُّ شوقاً للنهاية البداية بلا بدء ولا انتهاء الأحشاء مُصوِّحة تحترق وتحرق السَمَنْدر فى النار وتطسّ الماء الثعبانُ يمجّ اللبن من فمه المفتوح ليس الآن مدعواً للمجىء بل هو قيم ميتافيزيقا اللحم تتحدى الحلولَ والاجابات .

كانت الساعة الثامنة صباحا يوم جمعة شاتٍ ، بهذا التبكير جئت أرى صديقى قاسم اسحق فى بيت بَحْرى . لم أجده . طرقت باب شقته على السطح بشدة ولا رد ، ووجف قلبى وقلت هل قبض عليه البوليس أخيراً وما العمل الآن .

فتحت لى أم ميخائيل بابها ، من تحت ، ونادت علىّ :
- يا فندى ـ يا فندى ـ صاحبك مشى امبارح .
- مشى ازاى ؟ كده ؟ لوحده ؟
قالت :
- ماتخافْش أمّال . ديهدى ـ الرجّاله برضو وصّلوه لحدْ أول شارع خستاتر . وسى شنوده شال عنّه الشنطة لغاية المحطة . وقفوا معاه لغاية ماخد الترامواى .

تصورت فجأة الضغوط التى وقعت على صاحب البيت ، من ناحية أو أخرى ، ربما ، وأرغمته على العدول عن اتفاقه معنا وعن الجنيهات الخمسة الغالية أجرة الشقة الصغيرة على السطح .

- لامؤاخذة يا سيدنا لفندى . بقى صلى على كامل النور صليتْ لِى على النبى ؟ بقى احنا برضو ولاد بلد ونعرفوا الأصول . واحنا نشيلكو فى عينينا من جُوه يا راجل . لكن بقى العين بصيرة . . وانت كلك نظر . برضو البيت فيه حريم . آه . ومايخلاش الأمر من كده ولا كده . الحُرمة من دول تطلع تنزل تيجى هنا تروح هنا برضو ما يخلاش واحنا بقى ولاد عَرَب ، ودمّنا حامى . مانقبلوش على دمنا إنه يبقى فى البيت طُلَبه . . شباب يعنى لوحديهم فى البيت مع الحريم . داحنا كُلْ مِن حاله بيدوّر على المعايش . الجرى ورا المعايش صعب يا سيدنا لفندى ، والشرف برضو صعب . ماتآخذنيش إحنا مانقولش حاجة لا سمح الله أبداً والله العظيم موش مُونْكِن دحنا رقابينا سَدّادة وانتو ولاد أصول آه ماهو الكتاب يتقرأ من علوانه ، أمال ، لكينى بقى لَحَدّية العَرض ومانقدروش . طَبْ دا أهل الحتة كَلْت وشّنا . ماهو ولاد الحرام ماخلّوش ، على رأى المثل ، وأنت سيد العارفين ، وكُلّيت الحتة بكُلّيتها وحياة سيدى المرسى قالت لغاية كده ولأ . اسمع بقى يا سِيدْنا لفندى ، احنا رجاله برضو وحنوصلُوك لغَيبة برّ الأمان .

عندما سلمتَ علىَّ لآخر مرة لحظت فجأة الزرقةَ الناصلةَ فى وشم الصليب القبطى المورق الأطراف على رسغها الأسمر الناعم ، من الداخل .
كان الولد فى حضنها ـ كالأول تماماً ـ وكان نهدها فى فم الثعبان .

الثعبان هائل الجسم ينبسط له جناحان عريضان ثابتان قِبلِ السلم الخشبى الدائرى ، تحت نافذة المنور ، جناحاه لا يكادان يرفرفان ، حتى يحط على ذروة النخلة العريقة القائمةِ وحدها فى عتمة الحوش الترابى .
ملامح وجهى مطبوعة على حدقتىّ عينيه الزجاجيتين .
هل كنت قد قتلتُ أليفته الواحدانية التى ماتنى تُبعث حية ، أبمجرد الإرادة قتلتُها أم بالفعل ، وماتنى تتكرر بلا انتهاء ؟
فهل هى يمكن أبداً أن تموت ؟ .






المؤتمر الأول للجمعية الفلسفية المصرية والبحث عن « هوية » !!

د . م . ن

بدعوة من د. حسن حنفى رئيس قسم الفلسفة بآداب القاهرة والأمين العام للجمعية الفلسفية المصرية فى مصر فى الأول والثانى من شهر يولية تحت عنوان « دور أقسام الفلسفة فى الحركة الثقافية فى مصر » بمشاركة جمع غفير من المتخصصين فى الفلسفة فى انحاء مصر وذلك رغم مقاطعة بعض اقسام الفلسفة للمؤتمر .

وقد بدأت الجلسة الأولى التى رأستها أ. د. أميرة حلمى مطر بحديث مطول ومستفيض من أستاذنا الدكتور زكى نجيب محمود عن دور الفلسفة فى الواقع . وقد طوف د. زكى بالحاضرين عبر تاريخ الفلسفة فى كل العصور مؤكدا أن الفلسفة لم تكن فى أى عصر من عصورها بعيدة عن التفاعل مع الواقع المعاش . بل كانت دائما تصور ذلك الواقع وتعبر عنه وان جاء تصويرها له بلغة الفكر المجردة وهذا ما ميزها عن النشاطات المختلفة من فنون وآداب وعلوم . فالفلسفة إذن تصوير للواقع لكن بلغتها النظرية المجردة ..

وقد تحول المؤتمر بعد ذلك كما توقعت من النظر فى مجموع الحاضرين إلى مناقشة مطولة فى جلساته الثلاث التالية حول « الهوية » حيث انقسم الحاضرون إلى فرق ثلاث تناوبت الدفاع عن وجهات نظرها بأساليب مختلفة ؛ الأولى ترى ضرورة تعديل مناهج الدراسة فى أقسام الفلسفة لتتوافق مع المنهج الإسلامى ، ولتصبح ذات هوية اسلامية وقد طالبوا فى اطار ذلك بتدريس علم أصول الفقه وبعض علوم القرآن والحديث لتكون أساساً للدراسات الكلامية والفلسفية والصوفية الاسلامية القائمة فعلا فى هذه المناهج .

أما الثانية فترى أن لنا هويتنا المصرية التى لا ينبغى أن نتخلى عنها أو ننساها فنحن مصريون لنا تراث عريق ضارب فى أعماق التاريخ ومرت علينا عصور فكرية كثيرة عكست على شخصيتنا بقدر ما انطبعت هذه العصور نفسها بشخصيتنا المصرية ، فلابد أن نهتم بتعديل المناهج الدارسية بحيث نعطى جرعة كبيرة لتدريس المصريات من تاريخ وأفكار وآثار وفنون .. الخ . مع التركيز بصفة خاصة على تاريخ الفكر المصرى الحديث الذى رأى د. عزت قرنى أنه أفضل من دراسة تاريخ الفلسفة الغربية المعاصرة .

أما الثالثة ، فقد رأى أصحابها من التوفيقيين أن تعول المناهج بحيث تضع فى الاعتبار هذين البعدين السابقين على أساس من العقلانية النقدية . فلندرس اتجاهات فكرية غربية كانت أو شرقية أو اسلامية أو مصرية لكن المهم هو أن تدرس جميعها من زاوية نقدية .

وإذا كان ذلك كان مجرد رصد لما دارت حوله أغلب مناقشات المؤتمر فإن السؤال الذى كان يراودنى أثناء كل ذلك هو : هل لا تزال بعد مائتين من السنين فى تدريس الفلسفة والتخصص فى شئون الفكر نتساءل

عن الهوية ؟!! والأغرب من ذلك هو أن نختلف كل هذا الاختلاف حولها !!

لقد أصبح المثقف العادى فى مصر الآن يعرف هويته جيدا ، فهو يعرف أنه مصرى - عربى - مسلم - افريقى ، فهو يدرك أن مصريته تتداخل مع دوائر أساسية ثلاثة هى دائرة العروبة ودائرة الإسلام ودائرة افريقيا ، وقد أصبح يعى مع كل ذلك أنه لا يمكن أن ينعزل عن حضارة العصر الأساسية وهى الحضارة الغربية بكل ابداعاتها خاصة العلمية والمنهجية . أذن عناصر الهوية واضحة ولا يتعارض أى ملامحها مع الأخر بل كلها تتداخل لتشكل عناصر الشخصية المصرية التى حاول كل فريق من المتحاورين أن يستميلها نحو ما يراه دون الاهتمام بالملامح الأخرى .

ولقد طغت هذه المناقشات بشأن الهوية على ما كان متوقعا أن يكون هو شغل المؤتمر الشاغل وهو مستقبل خريج قسم الفلسفة خاصة وان موضوع المؤتمر هو « دور أقسام الفلسفة فى مصر » . ولقد اهتم البعض بحصر دور خريجى أقسام الفلسفة فى اثراء الواقع الفكرى والأدبى والنقدى فى مصر فتحدث محمود امين العالم عن أسماء كبيرة لمعت فى سماء الفكر والأدب والنقد والفن فى مصر من خريجى أقسام الفلسفة وعلى رأسهم نجيب محفوظ الذى حصل على أكبر جائزة عالمية فى الأدب ، ولكنهم تناسوا ذلك الكم الهائل من الخريجيين الذين لا يجدون عملا يقومون به فى أى ميدان يمت لتخصصهم بصلة !. وانى وأن كنت مع المقتنعين بأن خريج الفلسفة بما يملكه من ثقافة عامة من منهجية علمية فى التفكير يستطيع الاجادة فى أى عمل حتى ولو كان عملا يدويا ، فإن هذا لا ينبغى أن ينسينا مناقشة مستقبل الخريج بجدية والمطالبة بأن تستفيد الدولة من تلك الامكانيات العلمية التى يمتلكها خريج الفلسفة ويميزه عن غيره عن خريجى التخصصات الإنسانية الأخرى .

ولقد اختلف المجتمعون فى جلسة صياغة التوصيات - استمرار لا ختلافاتهم الأيدلوجية - حول المقرر الذى يتمنون أن يدرس على مستوى الجامعات المصرية فنادى البعض بضرورة تدريس مادة الفكر الإسلامى أو الثقافة الاسلامية ، وطالب أخرون بتدريس مقرر فلسفى عام يقدم

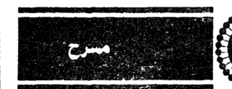


قضايا منهجية عامة تبلور فى النهاية بحيث أصبح المطالبة بتدريس « منطق التفكير العلمى » أو « مناهج البحث العلمى » والحق أن هذه الخلافات لم يكن لها أى داع إذا ما أخذ فى الاعتبار تجارب الجامعات العربية الأخرى وأخص بالذكر منها جامعة الإمارات العربية المتحدة التى لم يمضى على انشائها أكثر من ثلاثة عشر عاما ، حيث أخذت بتدريس « مناهج البحث العلمى » و « تطور الفكر الغربى » كمتطلبين جامعيين يدرسهما الطالب بالإضافة إلى بعض المتطلبات الجامعية الأخرى وعلى رأسها « الفكر الاسلامى » ، وهذا الأخير ليس من اختصاص قسم الفلسفة بل يقوم بتدريس قسم الدراسات الاسلامية بالجامعة . وقد تناسى المختلفون بأن مادة « الثقافة الاسلامية » قد اتخذ بشأنها قرار من الأزهر وجارى اعداد المقرر الدراسى لها كما أكد ذلك أ . د. أبو الوفا التفتازانى رئيس هذه الجلسة الختامية وعضو المجلس الأعلى للشئون الإسلامية المسئولة عن وضع هذا المقرر .

إذن إذا كان لنا أن ننادى بتعميم الثقافة الفلسفية لتدرس على مستوى الجامعات المصرية ، فلنأخذ بالتجارب الناجحة للجامعات العربية المجاورة . ولتكن هذه المقررات محصورة فى دراسة « الفكر الغربى » برؤية نقدية حتى تتم الفائدة منه ويتضح موقفنا تجاهه ، و « مناهج البحث العلمى » حتى يمكن الافادة منها فى تطوير مناهج البحث العلمى ذات الطابع التخصصى التطبيقى فى العلوم المختلفة . وقد ناديت بهذا على صفحات الأهرام منذ أكثر من ثلاثة أعوام .

وعلى أى حال ، فقد كانت تجربة المؤتمر الفلسفى الأول ناجحة رغم كل ما شاب الاعداد له أو سير المناقشات فيه من جوانب ضعف أو تقصير كادت تودى به لولا خبرة وحكمة رؤساء جلساته وبعض المشاركين فيه كالدكتور يحيى هويدى الذى رأس أصعب وأعصف جلساته والدكتور التفتازانى والدكتورة أميرة مطر و د. محمد مهران و د. حسن حنفى ومحمود أمين العالم و د. حسن شافعى و د. فوقية حسين محمود و د. محمد الجليند وغيرهم ، فقد كانت جهودهم وراء التحول من السقوط فى هوة الفشل إلى النجاح ، وكانوا وراء ذلك الأمل الذى يحدونا بأن يكون هذا التجاح النسبى لهذا المؤتمر دافعا لمؤتمرات اكثر جدية وأكثر إلماما بمشكلات الفلسفة المرتبطة بالواقع المعاش والتى تستشرف الواقع الممكن وليس الواقع المستحيل التحقق ◆







المخرج المسرحى تابورى وحديث عن العمالقة الأواخر

حوار أجراه : د. احمد سخسوخ

تـابورى يتحـدث عن اخـر العمالقة .

يعتبر جورج تابورى من أهم رجال المسرح العالمى المعاصرين وتابورى مجرى الأصل تربى ودرس فى النمسا والمانيا .. وفى منتصف الثلاثينيات هرب من الحكم النازى إلى انجلترا وعمل هناك مراسلاً صحفياً ثم عمل فى اذاعة الـ بى بى سى . وفى منتصف الأربعينيات رحل تابورى إلى هوليود وهناك عمل مع برتـولد بـريشت وهيتشكـوك والياكازان ولى ستراسبرج .

وقد كتب تابـورى عدة روايـات أهمها «تحت الحجر» وعدة مسرحيـات أهمهـا «الهروب إلى مصر» . وقد كوّن تابورى عدة معامل مسرحية فى بلدان العـالم المختلفة أهمها «فرقـة مسرح المتجولين» بنيويورك وأسس المعمـل المسرحى الشاق فى بـريمن بـالمانيا وأخيـراً معمله المسرحى بمسرح شاوشبيل هـاوس بفيينا منـذ بداية هـذا العام .

وقد عمل تـابورى مخرجاً فى أكثر من عشرين دولة .. وإذا كـان تابـورى مجرى الأصل إلا أنه يحمل جواز سفر بريطانيا ويعيش فى ألمانيا بشكل دائم ويدير حالياً مسرح شاوشبيل هاوس بفيينا .

ويـرتبط اسم تـابـورى بـأسمـاء أهم المخرجين المعاصرين فى المسرح العالمى من أمثال بيتربروك .. جروتـوفسكى .. بيتر شتاين وبيتر تسادك .

منهج تابورى المسرحى

● : لقـد كنت تأمـل ــ كـما كـررت مراراً ــ أن تعمل فى فيينا .. وها أنت تدير مسـرح شاوشبيـل هاوس منـذ بدايـة هذا العام .. ما هو منهجك فى ادارة المسرح وفى المعمل التابع للمسرح ؟ . وماذا تود إضافته للمسرح هنا فى النمسا ؟ .

تـابورى : يمكن تلخيص منهجى فى العمل المسرحى بمستويين :

المستوى الأول هو اتباع طريقة ستوديـو الممثلين الذى كان يديره لى ستـراسبرج فى نيـويورك بجعـل المسرح نقـطة النقـاء ، معمل ، مدرسة .. ليست فقط للممثلين ولكن للمخـرجـين والكتـاب .. بـل وللجمهور .

والمستوى الثانى هو تطوير وتحديث منهج لى سـتراسبـرج بمـا يتفق والـظروف التى نعيشها . إن أبواب العمل المسرحى فى فيينا ليست مغلقـة فى وجه زائـر كـما تعـرف . والعمل هنا يسير على ثلاثة محاور .

أولاً : محور يتكون من أعضاء أساسيين من الممثلين .

ثانيـاً : أعضـاء مـراقبـين من النقـاد والصحفيين والكتـاب واسـاتـذة المسرح والمنظرين للعملية المسرحية .

ثالثاً : الضيوف وهم الجمهور .. رواد المسرح الذين يهتمـون بالحـركة المسرحية ويتابعونها بانتظام .

ونحن نعمـل عـلى ثـلاثـة أو أربعـة موضوعـات بشكل أسـاسى .. الموضوع الأول هو ما يسمى بالاحتفال المسرحى .. ليس فى نطاق ما يقـدم من مسرحيـات فى المهرجانات ولكن فى اطار احتفالى مسرحى مثلما كان يحدث فى اليونان القديمة اثناء اعياد ديونيسيوس . والموضوع الثانى هو معـالجة الموضوعات التى تنشأ بين الرجل والمرأة من خلافات ومشاكل .. والموضوع الثالث هو موضوع المسرح السياسى ..

● كيف يتأتى ذلك ؟ هل بما نطلق عليه مسرح بريشت ؟

الكثير يعترضـون على ذلـك ويقولـون «لا» .. أم مسـرح أو جستـو بسؤال ؟ . نحن نحـاول فى أعمـالنـا تقـديم المسرح السيـاسى بـأشكـالـه المختلفـة وبمنـاهجـه الجديدة فى هذا النطاق .

نأتى للموضوع الرابع وهو الجمهور .. ما هو الجمهور ؟ نحن نحاول التعامل مع الجمهور هنا من خلال طبيعته العالمية .

إن فيينا عاصمة عالمية أكثر من أية مدينة أخرى تتكلم الالمـانيـة .. إذ أنها تحـوى جنسيـات مختلفـة .. وهكـذا نهتم بشكـل أساسى فى المعمل المسرحى هنا بكـل هذه الموضوعات وهى تشكل تيماتنا الاساسية .

استوديو الممثلين بنيويورك

● : من المعروف أنك تتلمذت على يد لى ستراسبرج فى ستوديو الممثلين بنيويورك . كيف دخلت الاستوديو واصبحت عضواً فى ذلك الوقت .. خاصة وأن لى ستراسبرج لم يكن يقبل سوى نجوم هوليود أو اثنين كل عـام بعد اختبـارات قـاسيـة من الاعـداد الكبيرة التى كانت تتقدم للاستـوديو كـل عام ؟ .

تابورى : لقد قابلت لى ستراسبرج لأول مرة فى منتصف الاربعينيات بهوليود وكنت قبل ذلك قد سمعت عنه وعن تجاربه فى التمثيل من بعض أصدقائى . حين قابلته فى ذلك الوقت لم أكن مهتماً بالمسرح لأنى لم أكن قد وجدت نفسى فيه بعد . ثم تزوجت «بفيفيكا» وكانت هى عضوة بالاستوديو لدى لى ستراسبرج . . ومن خلالها ومن خلال اصدقاء لنا اعضاء فى الاستوديو استطعت التسلل والذهاب إلى هناك فى بادىء الأمر كمراقب لما يحدث على خشبة المسرح .

● : كيف أفادتك هذه التجربة ككاتب مسرحى ؟

تابورى : إن المرء ككاتب مسرحى لا يستطيع أن يفصل نفسه عن قضية المسرح ، إذ يرى كثير من الكتاب أنه ليس من الضرورى أن يكون لهم أدنى صلة بخشبة المسرح لكى يكتبوا المسرحيات . ولكنى اعتقد أن علاقة رجال المسرح العظام بالمسرح من أمثال شكسبير وموليير لم تكن علاقة أدبية فقط ، ولكنها كانت علاقة ترتبط بطبيعة العملية المسرحية . إن على الكاتب أن يعى جيداً ما يحتاجه الممثل على خشبة المسرح . إن النقاد الألمان على قدر كبير جداً من الثقافة المسرحية . . إذ أنهم يعرفون كل شىء عن المسرح وعن الأدب وعن التمثيل وغير ذلك . . إنهم يعرفون أكثر من زملائهم الامريكان والانجليز عما يحتاجه الممثل على خشبة المسرح . وقد تعلمت كل هذا فى استوديو الممثل لدى لى ستراسبرج .

بين منهج ستانسلافسكى ولى ستراسبرج

● : لقد تعرف لى ستراسبرج على منهج ستانسلافسكى فى نيويورك من خلال عروض مسرح الفن بموسكو فى نيويورك ومن خلال تلامذة ستانسلافسكى الذين استوطنوا فى الولايات المتحدة ، وقد أخذ ستراسبرج على عاتقه تأسيس منهج ستانسلافسكى هناك .

ما هو الفرق من وجهة نظرك بين منهج الرجلين ، . أو بمعنى آخر ما هو الاختلاف فى تناول وتطبيق ستراسبرج لمنهج ستانسلافسكى الأصلى الذى تلقاه عن طريق تلامذته ؟

تابورى : إن ستانسلافسكى هو الفنان الأول الذى حاول تناول أداء الممثل بالاسلوب الواقعى وتصوير احاسيسه الداخلية . وقد وصل إلى هذا عن طريق وسائل مساعدة فى تكنيك الممثل . وقد أطلق النقاد على ذلك اسم «النظام» أو «المنهج» أو «الطريقة» . . وقد تلقى الامريكان ذلك من خلال عروض وهجرة بعض تلامذة ستانسلافسكى فى ثلاثينات هذا القرن إلى امريكا .

فى ذلك الحين لم يكن الياكازان سوى شاب صغير . وقد حاول لى ستراسبرج أن يتبع منهج ستانسلافسكى من خلال ما رآه من عروض ومعرفته به على مسرح الفن . وكان هذا هو الجيل الأول الذى تبع منهج ستانسلافسكى فى امريكا .

وقد طور لى ستراسبرج منهج ستانسلافسكى بعض الشىء إذ أنه اعتمد أكثر على اتجاهات مناهج التحليل النفسى المختلفة التى انتشرت فى الاربعينات . وقد قال ستانسلافسكى ذات مرة بوجوب «الجمع بين التكنيك النفسى ونظريات الممثل» . وقد استخدم ستراسبرج هذا بشكل أكثر علمية وأكثر توظيفاً عن ستانسلافسكى . وقد كثر استخدام تكنيك مناهج علم النفس التحليلى التى اعتمد عليها بعض ناقلى منهج ستانسلافسكى وقد قادت بعض هذه المناهج إلى طرق خاطئة .

فالمسألة هى : «من يطبق هذا المنهج ؟» . .

فى الحقيقة لا توجد مواصفات تجريدية فى فن التمثيل . . وكما يمكن أن يكون هناك طبيب جيد ، يمكن أن يكون آخر رديئاً . وهكذا كان الحال فى تطبيق منهج ستانسلافسكى .

لى ستراسبرج والمنهج غير المكتمل

● : فى العام الماضى درست فن الممثل لدى تلميذ ومساعد لى ستراسبرج وهو «جون كوستوبولوس» فى برلين . ولكن من خلال هذه التجربة العلمية وبصرف النظر عما كتب عن لى ستراسبرج وجدت أن المنهج الذى طبقه مساعده منهجاً ناقصاً إذ ينصب اهتمامه على الحياة الداخلية للممثل فقط ويهمل الحرفية الخارجية له من صوت وتعبير وحركة وغير ذلك .

ألا ترى معى أن منهجه والذى يتلخص فى تدريب الممثل على تصوير حياته الداخلية معتمداً على التحليل النفسى منهجاً منقوصاً ؟ .

تابورى : لابد أن يكون المرء عادلاً فى حكمه على الأشياء . إن منهج ستانسلافسكى ولى ستراسبرج يعتمد بجانب الحرفية الداخلية على الحرفية الخارجية . . يعتمد على حركة الممثل . . صوته وكل ما يتعلق بالتعبير الخارجى أيضاً . .

إن المرء لا يستطيع أن يفصل بسهولة التعبير الجسدى عن الروحى لدى ستانسلافسكى وبالضرورة أيضاً لدى لى ستراسبرج .

حينما أسس لى ستراسبرج استوديو الممثلين وحينما أعلن عن منهجه حينئذ لاقى هجوماً شديداً من النقاد . وما كان يقدمه لم يكن يتوافق مع مفهوم النقاد عن المسرح التقليدى أنذاك . وقد كان اعضاء الاستوديو لديه قليلين جداً . والآن قد انتشر هذا المنهج فى العالم خاصة فى امريكا وانجلترا .

لقد كتب سيرجون جليجود مقدمة الكتاب الأول الذى نشره عن ستانسلافسكى فى انجلترا ، كما عمل جوردن كريج فى مسرحه وأخرج هاملت شكسبير . وهنا فى وسط اوروبا تجد على سبيل المثال أن المسرح متأثر بعض الشىء بالمسرح الفرنسى والايطالى فى القرن ١٨ .

وقد جاءت التعبيرية فى بداية هذا القرن وكان ستانسلافسكى رافضاً لهذا الاتجاه الذى ظهر فى المانيا . وفى الاربعينات أصبح اتجاه ستانسلافسكى يطاول الحركة التعبيرية ويقف فى الاتجاه المقابل لها . ومن تجربتى فى التمثيل لأول مرة فى كفاحى — (قصة كتبها تابورى ثم أعدها للمسرح وأخرجها على مسرح الاكاديمى بفيينا وقام بالتمثيل فيها)

تجد أنه توجد مسائل مساعدة للممثل مثل الجماليات ، الاخراج مكان التمثيل ، النص المسرحى . . . الخ .

الممثل والالة الموسيقية

● : ماذا تعنى بذلك ؟

تابورى : أعنى بذلك أنه توجد

اساسيات أخرى فى العرض المسرحى غير الممثل . إن الممثل كالآلة الموسيقية . والآلة الموسيقية هى نفسه ينظر إليها لكى يرى ويسمع بشكل أفضل وهو يعرف جيداً ما يقوم به لكى يعزف جيداً على الآلة وهو واجب يكمن فيها نسميه بـ «التركيز» .

أن أسس التعليم هنا فى المعاهد الدراسية وأيضاً فى انجلترا وفى امريكا هى التكنيك الخارجى للممثل ، الحركة ، منهج تكنيكى ، الصوت ، الاداء وأشياء أخرى كثيرة من هذه التى يتعلمها المرء هنا فى المانيا ترجع فى الحقيقة إلى القرن الثامن عشر ـ وربما لاحظت ذلك فى دراستك بمعهد ماكس راينهاردت ـ اتعرف . . إن الخطورة تكمن فى الكليشيه . أن الممثلين الجدد الذين يتبعون منهج لى ستراسبرج فى كاليفورنيا اليوم على قدر عال من الجودة . أن امريكا الدولة لا تقدم اعانة للمسرح ولكن هنا تدفع الدولة اعانة ويعتمد المسرح بشكل أساسى فى برنامجه السنوى عليها . . ليس مسرح الدولة فقط وإنما الفرق الأخرى . . الفرق الحرة وغير ذلك .

● : فلنعد إلى السؤال الأساسى الذى يطرح نفسه عن الممثل من خلال حديثك عن الآلة الموسيقية والممثل . . وهو كيف يرعى الممثل آلته . . أو بمعنى آخر كيف يوظف حياته الداخلية وينمى حرفيته الخارجية لدى لى ستراسبرج ؟ .

تابورى : إن الممثل لدى ستراسبرج يستطيع أن يفعل ما يريده وكل شىء موظفاً حياته الداخلية من خلال علم النفس وبمساعدة حرفيته الخارجية التى يتعلمها من خلال الحركة والاداء وغير ذلك . أن هذه المسألة ـ ومن خلال تجربتى الشخصية فى المسرح ـ هى مسألة بحث دائم ولكن بحث فردى وشخصى . وعلى كل ممثل أن يبحث عن طريق خاص به ، يبحث عن وسيلة . . ماذا عليه أن يفعل ؟

أنت تدرس العمل دون تدريب يذكر . أن الموسيقى يرعى آلته الموسيقية سواء كانت كمان أو بيانو أو غير ذلك . ولو ترك مثلاً «ستراد يفارى» آلته الموسيقية دون رعاية فلن يستطيع أن يعزف أجمل ما لدى موتسارت . لو آلته فى حالة سيئة فلن يستطيع أن يأتى بالنغمات الصحيحة . أن الممثل ليس لديه آلة . . إذ أن آلته هى ذاته . . روحه الداخلية وجسده . . وهنا لا يكفى هذا إذ عليه أن يمارس تدريبات مستمرة حتى بعد دراسته فى المعاهد الفنية حيث يوجد بشكل أساسى صيغ جديدة ومتطورة لتدريب آلة الممثل وهى روحه وجسده .

● : حينما توليت ادارة مسرح شاوشبيل هاوس هنا فى فيينا بداية هذا العام قلت أن المسألة بالنسبة لك ليست هى «المادة» ولكن المسألة «تعنى هنا بالنسبة لى تحقيق مخططاتى فى المسرح» .

ما هى اذن مخططاتك فى المسرح ؟

تابورى : أولاً أن هذا يختلف من مرحلة إلى أخرى ، ورؤية المرء فى المسرح تتطور من مرحلة إلى أخرى . وسوف يعثر المرء على بناء أخير أو نهائى ، ولكن يحتاج هذا إلى بعض الوقت . ثانياً فالفنان لا ينتج فقط ولكن يجب أن يدرب قدراته دائماً فى العمل لكى يطورها ويطور نفسه بشكل أفضل . . ولن يتم هذا فى كافيتريا أو فى المنزل ولكن بالعمل فى المسرح . ومخططاتى فى المسرح . هى تقديم التجارب فى المعمل المسرحى . ليس فقط مع الممثلين ولكن مع المخرجين والكتاب والمنظرين المسرحيين . . بل ومع الجمهور أيضاً .

اليا كازان والهروب إلى مصر

● : فى عام ١٩٥٢ أخرج كازان مسرحيتك «الهروب إلى مصر» كيف وقع اختيار كازان على المسرحية وكيف وجدت العمل معه ؟ .

تابورى : لقد ذهبت فى ذلك الوقت إلى وكيل فنانين ، وهو النظام المتعارف عليه فى امريكا . وقد كانت «ايريس فيلد» منتجة الأفلام هى زوجة «دافيد فيلد» التى انتجت لتنسى وليامز «عربة اسمها الرغبة» .

لم أكن قد عرفت كازان وقد رشحته ايزيس لأخراج مسرحيتى . وبالفعل قبل كازان العرض ولكنه كان متخوفاً بعض الشىء من المسرحية ، فقد كان يرى فيها «مسرحية سياسية» أكثر من اللازم ، وكان يقع تحت تأثير المكارثية . وفى الحقيقة حينما يرى المرء المسرحية الآن يجدها خالية تماماً مما كان يدعيه كازان بأنها مسرحية سياسية . إنها من وجهة نظرى مسرحية الليبرالية .

لقد كانت زوجة كازان خائفة مما يمكن أن يسببه عرض المسرحية فى برود واى . لقد تعلمت من كازان الكثير وكنت معجباً به ولكنه غدر بى .

● : كيف ؟

تابورى : سافر كازان بعد عرض المسرحية بيومين إلى واشنطن وكتب مقالة طويلة فى جريدة يبرر موقفه . . إذ قال بالحرف «إن الليبرالى الحقيقى لابد أن يقف ضد الشيوعيين حتى لو كانوا أعز اصدقائه يجب عليه أن يبلغ عنهم» . ولقد كان وقع هذا على فظيعاً ، وبسبب ذلك انقطعت صلتنا لمدة خمس سنوات . . لم أكن وحدى الذى قاطعته ولكن كثير من الفنانين قاطعوه أيضاً وقطعوا علاقتهم به .

ثم تقابلنا بعد خمس سنوات من هذه الواقعة ، وقد اعترف لى بأنه قد أخطأ وأنه اضطر لفعلته هذه حتى لا يزج به السجن . . كما أنه كان يحلم بالعمل فى هوليود . وقد كان كازان طموحاً . . طموحاً جداً .

● : وكيف كانت البروفات معه ؟

تابورى : كانت البروفات معه بالغة الاثارة . . ولكن من رأيى أنه لم يكن المخرج المناسب لمسرحيتى .

● : لماذا ؟

تابورى : لأنه لم يكن يملك أو يعى تلك السخرية الاوروبية فى النص فلقد أخرج العمل من خلال منظور «ميلو درامى» بدلاً من رؤية العمل من خلال منظور «تراجيدى ساخر» ، ولكن رغم هذا قضينا أوقاتاً ممتعة حتى موقفه المخجل .

اربعة اسابيع قمنا فيها بعمل البروفات وقد تعلمت فيها الكثير .

● : ماذا تعلمت من عملك معه على سبيل المثال ؟

تابورى : تعلمت منه . . مثلاً . . هل ينبغى على الكاتب أن يفصل نفسه أى يبتعد عن المخرج والبروفات أثناء تنفيذ العمل أم يظل معه طوال البروفات . . وهذا يعنى أن يبتعد الكاتب حتى ليلة الافتتاح وحينئذ لن يستطيع أن يتعرف على عمله المسرحى أم يبقى يوميا مع العمل فى البروفات ، وحينئذ عليك أن تغير مع المخرج وتجيب على الأسئلة التى تلقى عليك . . تلك الاسئلة التى لا يرغب بيكت حتى اليوم فى الاجابة عليها . «لقد قلت بالفعل كل ما اردت قوله فى المسرحية» .

الفريد هيتشكوك وتابورى

● : لقد عملت مع الفريد هيتشوك فى كتابة بعض السيناريوهات . . ما هى الظروف التى جمعتك به وجعلتكما تعملان سوياً ؟ .

تابورى : كانت تجربتى مع هيتشكوك سيئة للغاية ، لقد كنت اعتقد أنه اعظم كاتب ومخرج فى العالم ، وكنت فى ذلك الوقت صغيراً . . وقد كان لكثير من الناس تجارب سيئة معه .

فى البداية كان العمل معه لطيفاً . يأكل كثيراً جداً جداً . وكان لديه أفضل مطبخ فى هوليود وكان يخرج النبيذ بكميات ضخمة جداً . كنا نأكل ونأكل . . نشرب ونتحدث ولكنى فى الحقيقة لم أكن افهمه جيداً ذلك السادى المازوكى .

فى البداية كان العمل معه على ما يرام ، وذات مرة اضطررت للسفر وحينما عدت فوجئت بأنه جاء بشخص آخر وأجرى تعديلات فى السيناريو وفيما كتبته . لقد وقع هذا على وقعاً سيئاً . لم تكن مشكلتى معه هى الوحيدة ، بل كانت هناك مشاكل كثيرة بينه وبين معظم العاملين معه . : وعلى سبيل المثال كان لى مشاكل دائمة مع الممثل «مونتجمرى كليفت» وكان مونتجمرى يعد نفسه قبل القيام بالدور ، وهذا هو منهجه فى الأداء ، ولكن هيتشكوك كان قد تعود على طريقة «كارى جرانت» أو ممثلين بنفس الطريقة .

وقد بدأت مع هيتشكوك فى كتابة سيناريو آخر ، وفى منتصف الطريق تركت العمل وهربت . فلقد كنت مرتبطاً سياسياً كما كنت أجد العمل فساداً . ورغم كل هذا إلا أنى أحب بعض أفلامه القديمة . لقد كان هيتشكوك فناناً حقيقياً ولكنه كان تعساً وقد كانت سخريته تظهر فى أعماله وقد أخذت شكلاً سادياً . .

بريشت وطريقة جديدة

لحكاية التاريخ

● : قال الناقد الانجليزى «كينيث تاينان» ذات مرة :

فى كل جيل يكتشف العالم طريقة جديدة واسلوباً جديداً لحكاية التاريخ» وفى هذا الجيل كان برتولت بريشت الذى مهد الطريق للفنانين . . ولقد كان بريشت فى الولايات المتحدة عام ١٩٤٧ وعملت معه فى ترجمة مسرحية جاليلى ، وبعدها ارتبطت معه هناك بعدة أعمال . كيف كانت تجربتك مع بريشت وما هو تقييمك لها الآن بعد ما يقرب من مضى اربعين عاماً على لقائك الأول معه ؟ .

تابورى : لقد جانب تاينان الصواب ، ولكنى أرى فى بريشت أكثر من ذلك . أن بريشت بالنسبة لى هو أعظم كاتب مسرحى منذ شكسبير حتى اليوم . إنه أعظم كاتب مسرحى أو قل آخر العظماء المسرحيين . أنى لا استطيع أن اتخيل أن هذه الطريقة الدرامية التى كان يكتب بها بريشت يمكن أن تستمر بعده . . ولكنك تجدها لدى «بيكت» ، وقد كتب الكثير وتأثر ببريشت .

وفى جاليليو جاليلى كنت أعمل مع بريشت وتشارلز لوتون ــ الذى كان يقوم بدور جاليليو فى المسرحية ــ فى الترجمة من الالمانية إلى الانجليزية . إن المونولوج الأخير فى جاليليو عظيم حين تربطه بما يحدث اليوم من آثار تشرنوبيل وعلوم الذرية . لقد اكتشفت فى عملى مع بريشت ما يعنيه المسرح وما يجب أن يكون عليه . : لم اهتمت بأعمال بريشت وترجمت الكثير منها مثل الأم شجاعة ، ارتورواوى وغير ذلك .

وقد تحمس الناقد العظيم «اريك بنتلى» لأعمال بريشت وترجم الكثير منها وقدم بعضها على المسرح من اخراجه .

وذات مرة قدم بريشت توليفة عن نفسه ، وما يمكن أن يقوله المرء عن بريشت قاله هو عن نفسه بنفسه . . وقد ترجمت هذا العمل أيضاً وقدم على مسارح برودواى لمدة عامين .

لقد دفعنى بريشت إلى الاهتمام بالمسرح الملحمى ، وبعد أن غادرت امريكا لم أجد مكاناً الجأ إليه سوى مسرح بريشت «برلينر انسامبل» ببرلين الشرقية . وهذا هو أفضل مسرح رأيته فى حياتى . ولقد قال «تاينان» أيضاً بأن بريشت «ماركة عالمية» .

● : ولكن ، كيف أثر بريشت فى اتجاهك المسرحى ؟

تابورى : لقد اردت أن أجد طريقاً خاصاً بى ، ولكنى كنت مثقلاً بما تعلمته من بريشت . لقد تعلمت منه الكثير ، «تعلمت ما امكننى أن اتعلمه . . ولقد تعلم بريشت كثيراً من شكسبير ومن اليابانيين والصينيين . . وبذلك تجد لديه القديم والجديد فى العمل الواحدا . وكثير من النقاد يجدون فى بريشت الشاب درجة عالية من الاثارة والأهمية يفتقدها بريشت العجوز . ولكنى على المستوى الشخصى لا أحد ذلك .

● : ما رأيك فى قول بعض النقاد فى أن بريشت أصبح موضه قديمة . «كلاسيك» ؟

تابورى : إن بريشت يقدم فى جميع بلدان العالم . . فى وسط اوروبا يوجد «سبع» من أعمال بريشت ، ونتيجة لذلك تجد من يقول بأنه موضة قديمة أو لم تعد موضوعاته حيوية . وأرى أن هذا فى منتهى الغباء . إنه ما يزال من وجهة نظرى موضه وموضوعاً حيوياً .

● : هل يمكن أن يستمر اتجاهه فى المسرح إلى أزمنة أخرى ويظل «موضة» أم إن كل اتجاه هو تولد وتعبير عن مكونات عصر معينة ؟ .

تابورى : إن ما تقوله لصحيح ، ولكن استمراره يرتبط باصالته وبقدر اصالته بقدر استمراريته . دعنى اقص عليك شيئاً . منذ فترة كان لى هونج كونج وسنغافوره سيمنار (حلقة دراسية) عن بريشت ، وكانت توجد مجموعات مسرحية كثيرة تمثل أعمال بريشت ، وبالنسبة لهم فإن بريشت يعتبر كلاسيكياً . ورغم هذا قدموا بريشت أكثر من أى كاتب اجنبى آخر . وهم يقدمونه أفضل من فرق كثيرة فى اوربا . . وربما فى المانيا ذاتها . على فكرة . . فى عام ١٩٦٨ رأيت فى برلين الشرقية فرقة عربية قدمت مسرحية بريشت «الاستثناء والقاعدة» .

● : من أى بلد عربى كانت الفرقة . . أم كانت من مصر ؟

تابورى : اعتقد أنها كانت فرقة مصرية . . ربما جزائرية . . لا أدرى بالضبط .

● : ما هو موقع بريشت الآن فى الواقع المسرحى بألمانيا الشرقية والغربية ؟ .

تابورى : اعتقد أنه ما يزال يحتل مكانة عالية وخاصة من خلال رؤيته السياسية فى الأعمال التى قدمها ، وخاصة أيضاً علاقة المتفرج بما يقدمه فى مسرحه وتغييره لهذا الجمهور وامكانية تغيير هذا الجمهور لواقعة سوف يظل بريشت يحتل مكانة رفيعة فى المسرح كما يحتلها شكسبير ◆



قصة

ساعة الفراق

حمدى البطران

(١)

أسندت ظهرى للكرسى وتلاقت أصابعى مشتبكة خلف رقبتى فتدلى التثاؤب من فمى المفتوح . . تمدد الأولاد على الكليم المفروش على الأرض .

كانت أمهم لا تزال هناك عند الحوض تغسل الأطباق وسراويل الصغار عندما اطلت المذيعة من الشاشة بوجهها الجميل . كان صوتها دافئا وهى تتحدث . . تيقظت فى الحواس فأقتربت من الشاشة أكثر . . ظهرت سيدات وبنات وبدأن يقفزن وهن يرتدين ملابس الرياضة الواسعة . . كانت أجسادهن قد تحررت من قيودها الداخلية . . إقتربت إحداهن من الشاشة وهى تقفز وتنط والصورة تأتى بها من الامام والخلف وفيها اشياء تضطرب وتهتز . كانت سعيدة ضاحكة فى قفزها واهتزازها وهى تحكى عن فضائل القفز وتدعو المشاهدين إليه .

تجولت عيناى على جسدها المثير وكان شعرها يتطاير فى الهواء وهى تعيده ، إلى مكانه فى دلال وقالت فى إهتزاز :

ـ « طارت مشاكلى مع القفز » .

وكانت تبتسم وجبهتى وانفى تلتصقان بالشاشة انبهارا ثم غابت وهى تودعنى على استحياء . . عادت زوجتى وكانت قد فرغت من الغسيل وهى تمسح يديها بجلبابها فأطفأت الجهاز . أمسكت يدها ونظرت إلى الأولاد النائمين أتأكد من انخراطهم فيه ثم ابتسمت متوددا » ، وتداخلت فى أصابعها أصابعى .

نزعت يدها من أصابعى بعنف . . !

ثم نظرت إلى غضبى معاتبة لائمة وقالت فى احتداد :

ـ كم الساعة الآن !

اجبتها فى ذلة وانكسار :

ـ العاشرة . .

فرمقتنى بإستهزاء قائلة :

ـ الساعة الجديدة . ساعة السكان فى التليفزيون .

عندئذ خارت قواى وتهدلت اطرافى وحشرت نفسى بين الأولاد وداهمنى سلطان النوم .

(٢)

رأيت أننى فى قفص اتهام قضبانه من حلوى مصاصة الأطفال فى قاعة كبيرة فى صدرها منصة عالية استقر عليها ثلاثة رجال يبدو على هيئتهم الوقار ويمضغون شيئا كاللبان .

فى القاعة حشد كبير من النساء والرجال وعساكر لحفظ النظام وفى أيديهم ثمار الباذنجان الطرية الطويلة يضربون بها الناس . . وكنت اسمع ضوضاء وصراخ .

أمر الجالس فى الوسط العساكر أن تسكت الناس . واشار إلى احدى السيدات فشقت الصفوف وخرجت تقفز وتنط ويبدو أننى شاهدتها من قبل .

وعندما شاهدتنى اشارت الى وقالت :

ـ هذا الرجل يستحق العقاب . !!

صاحت السيدات فى القاعة مهللات مصفقات . فأمرهن الرجل بالسكوت ثم سألها عن جريمتى فأجابت

ـ أما عن الجرائم فقد ارتكب منها ثلاث :

الأولى انه حملق فى من خلال الشاشة وعيناه جاحظتان .

والثانية أنه ترك زوجته المسكينة تغسل الأطباق وسراويل الاولاد والثالثة ياسيدى أنه أمسك بأصابع زوجته يريد بها شرا والأولاد نيام . . »

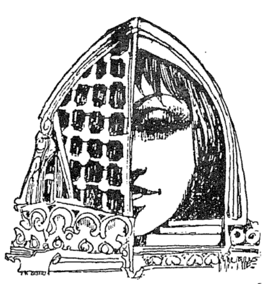
وكنت اثناء سردها أرتعد من الخوف وحاول بعض الرجال المقاطعة ولكن الجالس فى الوسط أمرهم بالسكوت وأكملت هى :

ـ اما جريمته الكبرى والتى من أجلها يحق عليه العذاب فهى ياسيدى انه شرع فى زيادة سرعة ساعة السكان وقد سجلت الساعة حقيقة ما يضمر فى نفسه لزوجته المسكينة والشاشة لا تكذب أبدا » .

وخيل الىّ أننى أهوى فى قاع ليس له قرار . . وعندما فرغت عادت إلى مكانها تقفز وتنط . . قامت سيدة اخرى فوزعت على أعضاء المنصة أصابع الموز ، وكانت القاعة تومض بالأضواء الباهرة وكاميرات التليفزيون والصحافة تطوف فى ارجائها . وبينما أنا غارق فى ورطتى والعساكر يضربون السيدات بالباذنجان على الأرداف تقدم منى واحد من رجال الفكر والادب وكان يرتدى البالطو على البيجامة فعرفته على الفور وقال :

ـ أنا حضرت للدفاع عنك » .

وكان ينظر فى ورقة بين يديه وأخبرنى أن موقفى فى غاية الحرج ومن الممكن أن توقع على أقصى العقوبات فسألته عنها على الفور فأجاب والتأثر بادى عليه :



ـ أخف العقوبات هى جدع الأنف أو خلع الآذان . أما أقصى العقوبات فهى لا تطاق وعندها يتولاك الله . . »

ازداد هلعى واضطرابى وكانت القاعة قد عادت إلى الهدوء وفرغت المنصة من أكل الموز ومال أعضاؤها بعضهم على بعض يتهامسون ثم اعتدل الجالس فى الوسط فأصدر قراره وقال :

ـ قررت الهيئة تكليف المتهم بعدم مشاهدة التليفزيون طول حياته :

امتقع وجه رجل الفكر واصفر وحاول أن يتكلم فانهال عليه العساكر بالباذنجان فسكت ثم نظر إلى الدموع فى عينيه وقال :

ـ فوض أمرك إلى الواحد القهار وحاول أن تنفذ القرار » .

ثم اطفأت الأنوار . .

(٣)

استيقظت من نومى مذعورا وأنا أستعيذ بالله وأصابعى فى عينى تفركانها .

كانت زوجتى لا تزال جالسة إلى جوارى تستخرج شيئا من فروة شعر أحد الأولاد ولم تنظر إلى فى أول الأمر وفمى يتمتم دون وعى .

« اللهم اجعله خير . اللهم أجعله خير »

عندئذ التفتت إلى ويدها تعبث فى رأس الولد وقالت :

ـ أنت الذى فعلت بنفسك ما فعلت .

كانت تلك هى المرة الأولى التى اتجرع فيها طعم الشماتة والانكسار وأدركت انى بصدد قوة غاشمة وانتابنى حقد شديد على المأذون .

وأضافت وعيناها مسلطتان على بقوة .

ـ قرار الهيئة واجب النفاذ ومن الآن حق عليك الفراق ومغادرة المكان لحين تنفيذ القرار ◆



نقد الشعر في المنظور النفسى

د. ريكان ابراهيم

منذ أن كان الشعر كان النقد ، ومحاولة وضع تاريخ لنقد الشعر غائرة فى الأعماق مثلما غارت محاولة تحديد التاريخ الشعرى . وأول ناقد للشعر هو الشاعر ، وأول عمل منقود من الشاعر هو شعره نفسه والاَّ لما حاسب الشاعر نفسه على الانخذال الشعرى وطالب قصيدته بالمزيد من الجودة وقريحته بالكثير من القَدْح . والشاعر فى القصيدة هو الفرد بالمحصلة النفسية التى تشتمل على المدركات العقلية والانعطاف الوجدانى واستجابات الجسد فى التعامل مع ظروف البيئة زماناً ومكاناً وأحداثاً وشخوصاً .

ولمّا لم يستطع الشاعر من خلاص كونه فرداً ، فإنه عيّنة من عينات السلوك البشرى الذى خضع فى العصر الحديث للدراسة والاستقصاء بمعايير كونت فى مجملها علماً اسمه علم النفس . ان الآليات الدفاعية النفسية التى يستخدمها الشاعر فى القصيدة هى آليات فردية تتمركز فى اللا وعى وتتسرب بين وقت وآخر لتصير جزءاً أو أجزاء من حالة الوعى المفهوم عن الشاعر ونعنى به الشعر المقروء أو المسموع . ومن هذه الآليات : آلية الاستبطان (Entrospechon) التى يصير بواسطتها الشاعر قادراً على تمثل فكرتين فى آن حول موضوع واحد فيصير بذلك ذاتياً وموضوعياً (داخلياً وخارجياً ، فردياً وبيئياً ، خاصاً وعاماً . وهناك آلية القَمْع (Suppression) وبها ينتصر الوعى على قَمْع واجتثاث فكرة اضطهادية أو قسرية ضاغطة على مخيلته فينحيّها جانباً حين لا تتلاءم وجَوّ كتابة القصيدة لديه . كما ان هناك آلية الكَبْت (Repression) وبها يخنق الشاعر شيئاً من الملحّ فى اللا وعىّ ويفسح المجال لشىء آخر فى الظهور . وبآلية الكبت قد ينتصر الشاعر على كثير من هواجس الإلحاح الأول فى حياته المبكرة وعلى مزيد من حاجاته الطفولية فى الكتابة لمرحلة النضج أو فيها . ومن الآليات الأسقاط (Projeonon ، وآلية الأزاحة Displacement وآلية التكثيف (Conalemsahon) وآلية التسامى (Sublimahon) وهى مجموعة آليات دفاعية يُسقِط بها الشاعر هَمّه اللا واعى أو يزيحه أو يكثفه أو يتسامى عليه على نحوٍ ينحيّه جانباً فى حالة اقتدارة أو يقع أسيره فى حالة إخفافه الشعرى . وهناك آليات أخرى تُعَدُّ فى مجموعها محاولات مرضية (معتلة فى حياة الشاعر مثل آلية الإحباط (Frustrahon) وآلية العدوانية (aggrression) وإن كان هناك اعتراض على عدّ الأخيرة آليةً لا سلوكاً معُلناً . وعند انهيار هذه الآليات الدفاعية ، يقع الشاعر مريضاً فى ممارسته فيجىء شعره لوحةً واضحةً من لوائح عَرْض الشكوى وقائمةً صريحةً من قوائم فضح الأعراض التى يعانيها الشاعر . ويمثلّ القلق حالة الانهيار الأولّ فى حياة الشاعر . والقلق مَرَضٌ من أمراض الشاعر يُحدثه الأخفاق فى الانتصار على الخوف غير معروف السبب وغير مشخصّ الجذور . وعلى الرغم من انّ قلق الشاعر مَرضٌ من أمراضه ، فانه حاله من حالات الضرورة فى الشعر لأنه تعبير صادق عن موقف صادق . وفى دراسة النص الشعرى ، يتضحّ صدْق الشاعر أو كذبه من حالة القلق الحقيقى . ان القلق لا يصفه ولا يستلهمه ويكتبه الاّ من يعيشه بكل دقائقه . ويمثل الاكتئاب (Depvession) حالة الانهيار الثانية فى حياة الشاعر . والاكتئاب أو الكآبة تختلف عن حالة أو مرض القلق ، فمن موقف التطيّر الزائد والتمزّق الشديد والجراحة المتنامية فى التعامل مع مفردات الزمان والمكان والشخوص فى القلق ، ينتقل الشاعر إلى موقف انخفاض عام فى الطاقة النفسية والعطاء والرؤية وسِمة التشاؤم والحزن والانكفاء عندما يصير كئيباً . والشاعر الكئيب ، هو الشاعر المُسقِط للذنب على نفسه (Guilty Feebing) وليس على الوسط . وحين يعالج الشاعر الكئيب مأساة مجتمعه ، يعالجها بمسؤولية ذاتية عنها فيكون هو لوحة اسقاط الهموم كاملة ويأكل من شواطىء ذاته أكثر ممّا يأكل من شواطىء محيطه وبيئته . ومن أمراض الشاعر الأخرى حالة الانفصال بالذهن عن الوسط . وأودّ هنا أن أكون واضحاً فى تفريق حالة الذهان Psychosis بمعناها المرضى المعطّل للفرد ، شاعراً أو غير شاعر ، عن حالة الذهان المزمن ، المستتر ، الذى يسرى على كل حياة الشاعر ليصير جزءاً منه كما يصير الشاعر حالة فيه . فلا نعنى هنا بالذهان الشعرى حالة الفرد السريرية التى تحيل الشاعر صريع الفراش ونزيل المستشفى ، انما نعنى به حالة القدرة على العيش ميدانياً بذهن منفصل عن الوسط وبمخيلة مرتّبة على أنّ كل حالة التسّلم الحسّى هى حالة خاصة بالشاعر يراها بعينه الخاصة ويعاملها بذهنه الخاص . فالاعراف الاجتماعية والنواميس والطقوس التى تآلف عليها الناس تصير رموزاً واهنة الصورة عند الشاعر الذهانى . وبآليات خاصة يدافع الشاعر الذهانى عن قدره فى الشعر ولا يضىء عن ذلك ببديل . فالاضطهاد هو سمةٌ من سمات قصيدة الذهان والعظمة هى صفحة من صفحات الشعر الذهانى . والشاعر الذهانى هو الصحيح الذى لا يُخطىء لأنّ غيره هو المخطىء وإنْ كان صحيحاً . وحين تشتدّ وطأة الذهان على الشاعر ، يصير صانعاً لأمجاد شعرية فى الهواء وقابضاً على (حقائق فى الوهم . يبدو أننى الآن صرت مُتهماً من الشاعر ومن انصاره برجم الشاعر بالمرض فَرْداً لكى يصير شاعراً . الحقيقة اننى مسرورٌ بهذه التهمة ، منتعشٌ بها أيّما انعاش . هذا هو قَدَرُ الشاعر ، والاّ فما الذى يُلجئِه إلى أن يأخذ هذه المهمة وخلفها مثل هذه التهمة المرضية . ان الشاعر مغيرّ

ولكي يصير مغيّراً فانه مطالب أن يتغيّر ، والتغير هو الخروج عن حال السواء العام ، وليس بالضرورة أن يكون السواء العام سلبياً وصحيحاً ، لانّ السواء صفةٌ أحصائية تعتمد الكمّ لا الكيف . بعد أن صار الشاعر كلَّ هذا ، صار عليه ان يكون كلَّ هذا في كل مجالات عملهِ . الشاعر في أحلامه واحلامه قصائد هو حالم في اليقظة ، فشعره أحلام يقظة . الشاعر في المرأة صريع لذتينَ : لذة الألم وألم اللذة . الشاعر في الخمرة كاتبٌ شعرى عن صديق لدود وعدوٍّ حميم في آن : الشاعر في المسرحية ممثّلٌ معطلّ الجثة على المسرح . بإنابة غيره . الشاعر في الملحمة أنانٌ متقمصٌ أدوار المؤرّخ والجغرافي والعالِم والرسام . الشاعر على المسرح أكولٌ لحم أخيه الخطيب المنبرى . الشاعر في القبيلة شيخ القبيلة في العرافة والكهانة والقضاء والمقاضاة . الشاعر في الدين حَسُودٌ للمفتى الواعظ في قطاع دور الفتوى والإفتاء . الشاعر في التصوف سابقٌ للمسار الانسانى في الإتحاد بالمطلق والالتحام بالذات العليا . الشاعر في الطفولة طفل كبير في الرجولة ، غضٌ مراهق في الرجولة . الشاعر في الزمن حاسدٌ للربيع أن يزول عنه إلى غيره . الشاعر في المكان عاشقٌ للثبات والمفاجأة . الشاعر في الموت جبانٌ في الشجاعة ، شجاعٌ في الجبن ، الشاعر في الفرح ، حزينٌ ناثحٌ منغص على الآخرين سويعات القيلولة الفرحة . الشاعر في الحزن دعيٌّ آخذٌ للدور وكأنه رسول الحزن الأوّل إلى الانسانية . الشاعر في الظاهرة الاجتماعية عرافٌ بلا فنجان وضرابٌ للرمل بلا منضدة . كلُّ ذلك هو الشاعر . السؤال الذى صار واجباً أن يُوجّه إلىّ بمرارة : أكلّ ذلك هو الشاعر ولا نزال نحبّ الشاعر . وأجيب : نعم كلّ ذلك هو الشاعر ونحبّ الشاعر . لأنه بغير ذلك ليس شاعرا . ان الشاعر يجب أن يكون كل ما ذكرت لكى ينحرف عن الوعى إلى اللا وعى في طريقه إلى سَبْر نفسه ومن ثمّ سبر نفوسنا . انّ أكبر مهمةٍ أمام الشاعر هى أن يُعَطل الوعى في المتلقىّ وأن يُجرجرهُ إلى اللا وعى ليصل إليه بجدارة والشاعر هو بُنيوى جيله ، هو سيّد الموقف في البنية الاجتماعية فيه وبقصيدتهِ تتحققُ الجُملةُ وبشعره تصير الحصانة الذاتية وعلى أحلامهِ ورؤاه تتم عملية التحولات . لن يموت الشاعر ولن يموت الشعر لان الشعر

النفس . ولا يهمّ أن يعيش الشاعر مأساته ، المهم ان تصير مأساته عن الهمّ الاجتماعى الاكبر . ان الشاعر الأعمى يرىٰ الفاجعة الاجتماعية بلا عين ، ويدركها بلا بصر لأنّ لديه البصيرة . ان الشاعر السجين يكتب عن لذة الحرمان ليقدّم لنا تصوّراً أولياً عن المرارة قبل أن نعيش فيها ولها . والشعر الذى تنوب في تصويره حاسةٌ عن حاسة هو شعر المجمل الانسانى الكمل . لم اكنْ ناقداً ضدّ الشاعر ، انما كنت ناقداً للشاعر . صحيح أن صحبة الناقد والشاعر شبيهةٌ بصحبة الرجال والنساء ، ولكنها صحبة عداوة الصداقة لا صداقة العداوة . وجميلٌ أن تفسد الأخلاق والمجاملات بين الناقد والشاعر لكنّ الأجمل أنْ لا يفسدَ الذوق في الرؤية والرؤية في الذوق لأنّ الذوق هو المعيار الذى يحدد المبدأ الجمالى في الشعر . والجمال في النص هو ضالة الشاعر مثلما هو ضالة الناقد ؛ يخلقه الشاعر في القصيدة ليدُلّ عليه الناقد أو يُخْفق في خلقه عليه الناقد ؛ أليس ذلك هو عداوة الصداقة . أريد أن أذكر أنموذجاً شعرياً لى ، يتحدث عن « الشاعر والحظّ » لأوضحّ للشاعر ولعشاقه ، انى ، عندما اكتب شاعراً ، أتجرّد عن كل التزاماتى الموضوعية ومدركاتى العقلية وانصرف إلى الوجدان الذى رأى في الحظ مساراً حياتياً . ان اختيارى لنص شعرى من قصائدى أمرٌ مقصود ، أعنى به أنْ أكون أنا شرعة للدراسة وعينةً للمختبر وليس غيرى وأن أتحملّ كل مسؤولية ، راضياً بكلّ ذلك من أجل حقيقةٍ واحدة هي ان الشاعر محكومٌ بالوجدان الذى يترهل أمامه الإلحاح العقلى : —

أقول في قصيدتى « الشاعر والحَظ » : —

مَعَ أنىّ
كنتُ لا أؤ مِنُ بالكفّ وقُراءَ الفناجين الكُسّالى
غيرَ أنّ الغجريَّ الأسمرَ الملعونَ أغرانى ببعض الكلماتْ
قال : إنّ الحظ مثل الموت في هذى الحياةْ
يطرقُ الأبواب مَرّةْ
فتلقّفهُ ، فإنْ ضاعَ قضيتَ العُمْرَ في آهٍ وحَسْرةْ
يارفاقى ، كلماتُ الغَجَرِ
مثلُ عَزْفِ الوَتَرِ
تسَحُر القَلبَ ويسرى دَفْقُها في البَشَرِ
مثلَ عزف الوَتَرِ .

أنا صدقتُ الذى قالَ ؛ فعشتَ
مثل مَنْ زُفَّ إليه الوَعْدُ باللقيا وصرتُ
أحسَبُ الساعات آياماً وأيامىَ شهوراً
أرقبُ اليوم الكبيرْ
ورسمتُ الصُوَرة الفُضلىٰ لعُرْس الحظ عندى ، لىَ وحْدى
قلتُ : إنْ جاءَ سألقاهُ بأبهى قَسَماتى
وأناجيه بأحلىٰ الكلمات
ولئنْ جاء سألغى كلّ شىء في حياتى
أغلِقُ الأبوابَ ، أدعوهُ إلىّ
وأنادى : هيتَ لكْ
ولئنْ فرَّ بعيداً وسلكْ
وأبىٰ الصَبْوَةَ فىَّ
سأعرّيه مِن الثوب ولا فَرْقَ لدىَّ
قَدُّهُ من قُبُلٍ أو دُبُرِ
فهو وَعْدُ العُمُرِ

لا تُلمنى . . . هىَ مَرّةْ
مثلما أنبأنى العرافُ ذاكَ الغجرى

* * *

وطفقتُ
أتشهّى طعْمَ حُلْمِ
مثلَ مشوىٍّ على النّيرانِ في مقلاةِ هَمّ
وإذا بالباب يندقُ لمرّةْ
مَحْض مرةْ
فأستبقتُ الخطْوَ ملهوفاً عجولاً في مسّرةْ
وإذا الطارقُ عصفورٌ صغيرُ
قال لى : مرَّ الذى كنتَ ترَجّى ملتقاهُ
مرَّ لّما كنتَ مشغولاً بُحلمِكْ
سارحاً في وَهْمِ يومِكْ
فعجبتُ . . . قال : لا تَعجبْ فهذا سـ
فَهمِكْ
إذْ تصورّتَ حظوظ الناس رواد مجالسْ
ياصديقى أيّها الغِرُّ الطينْ
إنّ حظ المرءُ لمح
لا يراهُ حين يصحو
يتخطىٰ مثل طيفٍ في عيون الحالمينْ
وأضافَ الواعظ العصفورُ شيئاً ظلَ عندى
رَمْزَ طُهْرٍ ونقاءْ
كنقاء الأغبياءْ . . . وكطُهْر البُلَداء : —
« إذا استوى حظك وموتك فأرتقبْ أحدَ الأجلَين
فأوفاهما وعداً أقربُها زيارةً » .

لاحظوا معى كيف نسيتُ نفسى ناقداً نفسياً وكيف صرتُ شاعراً مريضاً لكىَ أحققَ نصاً شعرياً ، واذكر ربك اذا نسيت ◆



العالم

للشاعر الامريكى : هنرى ڤون
ت : عمر شلبى

قد رأيتُ الخلود . . ذاتَ ليلٍ قريب . .
مثلَ طوقٍ عظيم . . . ذى ضياءٍ نقية . . . سرمدية
مُستقراً لمعانُه . .
مستديراً تحتهُ الزمن . .
فى ساعاتٍ وليالٍ وسنين . . .
محكوماً بالأفلاك . . .
مثلَ ظلٍ شاسعٍ متحرك . .
تحته رُشقَ العالمُ ، وجميعُ الموكب . . .
والمحبُّ المتيم . .
فى امتثالِ الحبيب . . .
قد شكا الوجدَ . . .
وقريبٌ منهُ عودُه ، وخياله ، وانطلاقه . . .
فى الفضاء . .
إن سُكْرَ العقل يبهج . . .
بالعقد وبالقفاز وبشراك الإمتاع الأبله . .
قد ظفر أخيراً بالكنز الغالى . . .
الكل تناثر أرضاً . . .
أما العاشق . .
فانسكبت عيناهُ غراماً فى زهرة . . .
السياسى العتيد ، قد تعلق . . بحمولٍ وكروب
كضباب فى انتصافِ الليالى . . . قد تحرك فى رياء
وتخبط فى مكانه . . .
يلعن الأفكار . . ككسوفٍ وخسوفٍ عابسَينْ . . .
فوق روحه . . .
وركام من شهود صارخين . .
فى خلاء طاردوه . . .
بصرخة واحدة . . .
ومع ذلك :
حفر الجرذُ طريقاً تحت الأرض . . .
ومخافةَ أن يُقْفى أثرُه . .
انحصر نشاطُه . . فى النَفَقِ السفلىِّ المظلم . . .
وهنالك :
بضحاياه تشبث . .
لكن لم يمنعْ ذلك ، أن تنكشفَ سياستُه أمام المرء . . .
الكنائس فمذابح أطعمته . . .
والأكاذيب كانت . .
هواماً وذباباً . . .
وانهمر عليه الدمع الساخن والدم . .
لكنَّهُ . . .
ارتَشَفَهُمْ فى حرية . . .
الشحيحُ البغيض . . . فوقَ كومِ الصدأ . . .
قد جلسَ يتضور . . طولَ عمرٍ مديد . . بارتياب . .
ويداه بالتراب . . .

القاهرة • العدد ٩٩ • ١٥ صفر ١٤١٠ • ١٥ سبتمبر ١٩٨٩

لم يكن المرأ ليلقى الأمنَ هناك ، بل سيبقى خائفاً . . من لصوص
عتاة . . .
وكمثله : آلافُ المسعورين هناك . .
قد عانق كل منهم ما لَه . . .
والذواقِ الضليع . . .
طاول السُّحُبَ بحسِّه . . .
وازدرى الادعاء . .
بينما الآخرون . . انزلقوا فى إفراطٍ زائد . . .
ما كاد الواحدُ منهم ينطق . . .
الاستخفافُ من النوعِ الأضعف . . السلعُ التافهةُ تُذِلّ . . .
من يتوسمُ فيهن أناقة . . .
والفقراء . . . .
الحقُّ المهمل . . .
جلسوا يحصون المتحصِّل . . .
بما ظنوه انتصاراً . . .
لم يزل بعضُهم . . .
من هؤلاء وأولئك . . . بينما يبكى ويغنى . . .
ويغنى ويبكى . . .
يُحلق بعيداً داخلَ الطوقِ الكبير . . .
غير أن الأكثرين . . . قد لا يستخدمون جناحاً . . .
وصرخت فيهم
«أيها الحمقى !»
«هكذا تؤثرون الليل البهيم . . . ت«
«على الضوءِ الساطعِ . . .»
«تحيون بمغارات وكهوف . .»
«وتكرهون الضحى . . .»
«حيث تنجلى السبل . . .»
«إن الطريق البادىء من هذا المأوى المعتم . . .»
«يقود إلى الله من يسلكه . . .»
«عندئذ . . يمكنكم أن تطئوا الشمس بأرجلكم . . .»
«وأن تفوقوها سطوعاً . . .»
غير أنى :
بينما كنت أصنع تلك الحماقة . . . بذاك الجدل . . .
همس لى احدهم :
«هذا الخاتم . . لم يأت به العروس لأحد إلا عروسه . .» .
(هنرى فون .
(١٦٢١ - ١٦٩٥) ◆

مؤتمر النقد الأدبى الثالث بالاردن

د. سعد أبو الرضا

فى الفترة من ٢٤ ـ ٢٦ يوليو « تموز » ١٩٨٩ م ، الموافق ٢١ ـ ٢٣ من ذى الحجة سنة ١٤٠٩ ه انعقد مؤتمر النقد الأدبى الثالث بكلية الآداب بجامعة اليرموك بالأردن ، حيث شارك فيه ممثلون عن مختلف الجامعات العربية ، قدموا وناقشوا ما يقرب من ستين بحثا ، خلال احدى عشر جالسة مكثفة .

وقد افتتح المؤتمر أ . د . ناصر الدين الأسد وزير التعليم العالى الأردنى . راعى المؤتمر بكلمة حيا فيها المشاركين ، وأشاد بالجهود المبذولة على مختلف المستويات لانجاح المؤتمر ، ودعا الى الوضوح فى كل ما نكتب عن النقد الأدبى قديما وحديثا ، وحث على اثرائه بمختلف الوسائل ، سواء باعادة النظر فيه ، أو الربط بينه وبين قيم العصر ربطا متوازنا واعيا ، كما تمنى للمؤتمر النجاح والتوفيق .

ولقد دارت بحوث المؤتمر حول ثلاثة محاور هى : ـ

١ ـ مفهوم النص فى النقد القديم والحديث .

٢ ـ قضايا النص .

٣ ـ محاولات تطبيقية فى مقاربة النصوص .

بالنسبة لمفهوم النص ، فقد تعددت البحوث والمناقشات التى تناولت مفهوم النص وأبعاده الأدبية واللغوية .

ولقد واجه مفهوم النص اختلافات كثيرة ، فمازال هناك من يتعامل مع النص قاصدا بذلك البيت المفرد ، حقيقة يمتد هذا المفهوم من النقد القديم ، الذى كان يعتمد الشاهد المفرد ، والمثال الجزئى ، لكن مفهوم النص الذى يشمل القصيدة كلها ، أو القطعة كلها ، هو المفهوم الأقرب الى طبيعة الرؤية الكلية للعمل الأدبى ، وهو الكاشف عن البنية ، وعلاقاتها ، كما اصبح ذلك هو المفهوم الحديث للنص . بل لقد وجد من دعا الى الغاء الحدود بين أجناس الأدب المختلفة .

وبرغم أن هناك عدة نظريات نقدية حديثة مازالت تتصارع على الساحة الأدبية

كـالبنويـة والاسلوبيـة ، والتفكيكيـة ، والسيميائية ، لكن الملاحظ أن وجهة النظر البنوية ، كانت تسيطر على عدد من البحوث التى القيت ونوقشت .

ولقد ظهرت محاولات للاستفادة من قيم البلاغة العربية فى هذا المجال ، ولكن الانسان يشعر أننا ما زلنا بحاجة الى توثيق اتصالنا بالتراث بصورة أشد وأعمق ، مع صبر ودأب ، فقد تجد مثلا من يتحدث عن المجاز عن تدوروف ، بينما يغفل جهود البلاغيين العرب فى هذا المجال ، الذى قتل بحثا ، وليس معنى ذلك أننا ندعو الى عدم الاتصال بنظريات النقد الحديثة ، كلا ، وكما نطالب بالاستفادة مما لدينا ، ومما لدى الآخر ، بصورة متوازنة سوية ، وإذا لم نعرف الآخر ، فلن نعرف قيمة انفسنا .

أما المحور الثانى فهو : قضايا النص ، الذى حظى ببحوث متعددة ، وما أكثر القضايا التى تتصل بفنية النص وتشكيله ، وفى مقدمتها قضية « التناص » ، وهى ظاهرة أدبية لغوية ، يقصد بها « تداخل النصوص » ، وهى تكشف عن العلاقة بين النص الحاضر وغيره من النصوص السابقة عليه أو الغائبة ، وترى جوليا كريستيفا ـ وهى من رواد هذه الفكرة ـ أن النص اللاحق تتقاطع فيه النصوص السابقة ، عندما يتم بينه وبينها نوع من المحاورة أو التفاوض ، بصورة واعية بالنسبة للمبدع أو غير واعية .

وتدور أغلب مفهومات العلاقة بين النص اللاحق وغيره من النصوص حول صور من الاتصال أهمها : التداخل ، الحوارية ، التفاوض ، المعارضة ، المناقضة ، السرقه ، الاقتباس ، التمثل ، التضمين ، الاستدعاء ، وغير ذلك ، لكن هذه المصطلحات السابقة ، قد لا يشكل بعضها الاتصال السوى بين النصوص كالسرقة مثلا ، كما أن هناك صورا من التضمين قد تحط من قيمة الإبداع ، وجهد المبدع فى العمل الأدبى ، وبرغم أن كثيرا من هذه المصطلحات قد درس فى كتب التراث ، لكن قلة من الباحثين هم الذين أولوا هذه الناحية عنايتهم .

ولقد استفاد كثيرون من محللى النصوص من مصطلح « التناص » وأبعاده فى الكشف عن أصالة النص وبنيته ، وصلاته بغيره من النصوص ، وهم بذلك يستجيبون لمتغيرات العصر الداعية إلى وحدة الفكر والثقافة ، واتصال مختلف أنساق العلوم والفنون ، فى منظومة المعارف الإنسانية .

كما كانت قضية « الشعرية » ـ أى ما يحقق للشعر فنيته وخصوصيته ـ من بين قضايا النص التى شغلت عددا من البحوث المقدمة للمؤتمر ، ومن اللافت للنظر محاولة هذه البحوث النظر من خلال هذه القضية إلى تراثنا العربى ، لا سيما فى ضوء فكر عبد القاهر الجرجانى ، مما يجلى قيمة تراثنا من ناحية ، ووجوب الاتصال به ، والتعامل معه ، وتطويره من ناحية أخرى ، لا أن نعتبره شيئا جامدا .

وبرغم استفادتنا من النقد الأجنبى فى هذه التوجيهات ، لكن مما يدعم حسن الاستفادة ، أن نقرن الجانب التنظيرى ، ببعض النماذج التطبيقية فى هذا المجال ، لأن ذلك أدل على حسن الاستفادة ، ووعى النظرة .

ومن الملاحظ على بحوث المؤتمر هذا العام كثرة الدراسات التطبيقية ، سواء فى ذلك ما كانت منها تطبيقية خالصة ، أو تطبيقية تقترن بجانب تنظيرى ، وفى معظم هذه البحوث كان التركيز منصبا على الفحص اللغوى لبنية النصوص ، وفقا لتصورات النقد الحديث ، وهو اتجاه جاء فى النظر إلى النصوص ، وإذا كان إثراء الرؤية النقدية بالاتصال بالكتابات النقدية الأجنبية أمرا لازما ، فإن دقة الفهم ، وسلامة الترجمة أمران لا زمان أيضا ، حتى لا تسقط الترجمة فى الغموض والتفكك ، ومن ثم يكون التطبيق الواعى أمرا صعبا ، إذ يجب مراعاة الفوارق بين النصوص العربية والأجنبية من حيث طبيعة اللغات نحويا ودلاليا ، وإنشائيا ، وإلا غدا تحليل النص ألغازا معماه .

كما يلفت النظر أيضا عدة محاولات تطبيقية توظف قيم النقد الحديث فى معالجة النصوص القديمة ، وهو اتجاه طيب ، ويوسع من أفق النص التراثى ويربطه بغيره من الأنساق المعرفية ، لكن فى الوقت نفسه يجب الحذر ، حتى لاتتحطم النصوص تحت مطارق التطرف فى هذا المجال ، وأن تنضبط مستويات التحليل ، حتى لانتجاوز المعقول والمفهوم فى معالجاتنا للنصوص ، ذلك أن هناك من يحيل النص عند تحليله له ، إلى مجموعة من الجداول والرسومات التى يصبح التفسير بها ألغازا ، ولا يحقق للمتلقى ثراء الفكر ، أو متعة الوجدان ، وأرجو ألا يفهم من ذلك أننا ضد محاولات تجديد النظر فى النصوص أيا كان عصرها ، لكن الذى نؤكد عليه هو أن ما يكتب يجب أن يفهم ، والا ما قيمة الكتابة ، وتأويل النصوص ، لا سيما وقد أصبحت نظرية الهرمنيوطيقا نظرية ذات أهمية شديدة فى تفسير النص وتأويله ، التأويل السوى الذى يحقق للنص الحياة ، وللمتلقى حسن الاستجابة ، ويتم التواصل السوى بين أطراف عملية الإبداع : المبدع والنص والمتلقى ، بل ونتجاوز ذلك فى النظر ، آملين فى تحقيق التواصل الإنسانى على مستوى العلوم والفنون والمعارف ، بأنساقها المنتظمة .

وبرغم ما كشفت عنه البحوث من ثراء القضايا المعالجة ، لكن الشىء الذى يجب أن نشير إليه ، هو قضية « المصطلح النقدى » لوجوب الدقة فى استخدامه وتوظيفه ، بصورة علمية ، دقيقة ، واعية ، أما أن تختلط المفهومات ، وتضطرب دلالاتها ، لاسيما فى بحوث بعض الشباب ، فشىء يجب أن نحذر منه ، وكم أتمنى أن يوجه المهتمون بالنقد اهتمامهم لهذه القضية ، وأن نرى كثيرا من المعاجم التى ترصد هذه الظاهرة ، إحصاء ، وتدقيقا ، وتعريفا ، حتى نحافظ على فكرنا وتراثنا ، ونضمن لها مصادر مرجعية دقيقة ، تؤصل لفكرنا ، وما أحوجنا إلى مثل هذه المعاجم ، خاصة وأن المطروح منها على الساحة الفكرية قليل جدا .

هذا وقد انتهى المؤتمر إلى عدة توصيات حول استمرارية رعاية الحركة النقدية لأدبنا العربى وإثرائها ، والاستفاده من النظريات الحديثة ، والحفاظ على قيمة التراث ، ومن هذه التوصيات :

١ ـ مضاعفة الاهتمام بتدريس النص والانطلاق منه لفهم الظاهرة الأدبية واللغوية .

٢ ـ الربط بين النصوص القديمة والحديثة ، ومقارنتها بنصوص من الآداب العالمية .

٣ ـ الحفاظ على حرمة النص بتحقيقه ، وعدم تحريفه .

٤ ـ الاهتمام بالنقد المقارن والأدب المقارن .

٥ ـ محاولة تشكيل نظرية عربية فى الأدب والنقد .

٦ - الاهتمام بالمصطلح الأدبي والنقدي .

وقد بذلت اللجنة المنظمة للمؤتمر جهودا كبيرة في سبيل إنجاحه وتحقيقه للمهام المنوطه به .

وقد كان المشاركون حسب ترتيبهم في القاء أبحاثهم : -

١ - أ. د محمد مصطفى هدارة .

٢ - د. سعد أبو الرضا « معالجة النص في كتب الموازنات التراثية » .

٣ - د. منجد مصطفى بهجت « نقد النص الشعري بين ابن حزم وابن بسام الاندلسيين » .

٤ - د. حازم سليمان الحلي « نقد النص عند ابن جني » .

٥ - د. فخر الدين قباوة « علم العربية أداة لناقد النص الأدبي » .

٦ - د. محمد بركات أبو علي « من توجيهات الكتاب في النقد القديم » .

٧ - د. محمد رجاء عيد « النص الأدبي في النقد الحديث » « المنظور الجمالي » .

٨ - د. غازي طليمات « الشعر القديم بين دلالات الالفاظ ومفاهيم النقد الحديثة » .

٩ - د. خليل عودة « النص الأدبي في ضوء الدراسات الاسلوبية الحديثة » .

١٠ - د. سمير ستيتيه « الوظيفة اللغوية في تحليل النصوص ونقدها » .

١١ - د. علوي الهاشمي « جدلية السكون المتحرك « مدخل إلى فلسفة بنية الايقاع في الشعر العربي » .

١٢ - د. أحمد مطلوب « الشعرية » .

١٣ - د. أحمد لطفي عبد البديع « اللغة الشعرية في النقد العربي » .

١٤ - د. محمد عبد المطلب « الشعرية عند عبد القاهر الجرجاني » .

١٥ - د. أحمد محمد قدور « التناص : الظاهرة ، واشكالية المنهج « قراءة في بعض الممارسات النقدية » .

١٦ - د. تركي المغيض « التناص في معارضات البارودي » .

١٧ - د. حسام الخطيب « النص المجرح : هل من بلسم ؟ » .

١٨ - د. محمد زغلول سلام « القصيدة الجاهلية بين التسجيل والتعبير « عند النقاد بين القدماء والمحدثين .

١٩ - عبد الاله الصائغ « مناهج الرؤية في النص الشعري الحديث » .

٢٠ - د. الطاهر روانيه « قراءة في التحليل السردي للخطاب » .

٢١ - د. سالم أحمد الحمداني « ملامح الواقعية النقدية في ديوان « للصلاة والثورة » لنازك الملائكة .

٢٢ - د. رمضان عبد التواب « الثبات اللغوي والابداع الأدبي » .

٢٣ - د. قصي سالم علوان « أبو عمرو بن العلاء : تعريفه من النص الشعري » .

٢٤ - د. عباس توفيق رضا « وحدة القصيدة في النقد العربي القديم » .

٢٥ - د. أحمد مطر العطية « النص الأموي بين النقد القديم والنقد الحديث » .

٢٦ - د. زياد الزعبي « بين مفهوم النص الشعري والنص النثري عند أبي أسحق الصابي » .

٢٧ - د. صبري مسلم حمادي « دراسة تحليلية لرواية « الشاهدة والزنجي » .

٢٨ - د. بوجمعة بويعيو « الخطاب الايدولوجي في روايتي « اللاز » و « العشق والموت » في الزمن الحراشي للروائي الجزائري : الطاهر وطار » .

٢٩ - د. هند حسين طه « رومانسية الأسلوب/دراسة نصية أسلوبية لآثار قصصية ومسرحية » .

٣٠ - د. ابراهيم الفيومي « اشكالية المصطلح النقدي في مواجهة النص الروائي » .

٣١ - د. محمد الخمزعلي « دراسة نصية لرواية اميل حبيبي « المتشائل » .

٣٢ - د. ابراهيم السعافين « نظرية النص عند التفكيكيين » .

٣٣ - د. فهد عكام « نحو تأويل تكاملي للنص الشعري » .

٣٤ - د. خالد سليمان « موت المؤلف » بين النظرية والتطبيق في النقد البنيوي العربي المعاصر » .

٣٥ - د. عبد النبي اصطيف « خيوط النسيج : مكونات النص الأدبي العربي الحديث » .

٣٦ - د. مناف منصور « بودلير والقصيدة العربية ١٩٢٨ - ١٩٣٩ » .

٣٧ - د. الهام أبو غزالة ، ود. علي خليل أحمد « جامعة بيرزيت » « القرآن في علم لغة النص الحديث « مثال تطبيقي الآية ٣٥ من سورة النور » .

٣٨ - د. طه عبد البر « قضية البناء الفني للنص الأدبي » .

٣٩ - د. رضوان القضماني « البنية اللسانية في النص الشعري السوري المعاصر » .

٤٠ - د. محي الدين رمضان « خفي المعنى في الربط اللغوي » .

٤١ - د. خلف الخريشة « البناء اللغوي للنص الأدبي عند عبدالله بن المقفع « وفق الثنائية الزرادشتية » .

٤٢ - د. سمير علي سمير « حول التفكير البنيوي في النقد الشعري الموروث » .

٤٣ - د. عيسى العاكوب « أشكال من التناول النقدي للنص الشعري الواحد عند النقاد العرب » .

٤٤ - د. مصطفى عليان « الاسلام وقصيدة حسان العينية « دراسة تطبيقية » .

٤٥ - د. خالد الزامة « بناء القصيدة في شعر ابن عنين الانصاري « دراسة تحليلية في المنهج والالفاظ في ضوء النقد القديم » .

٤٦ - د. موسى الربابعة « قراءة في نونية المثقب العهدي » .

٤٧ - د. سالم المدروسي « قراءة في عينية أبي ذؤيب الهذلي » .

٤٨ - د. علي الشرع « ابن خفاجة يشكل النص الشعري » .

٤٩ - د. فؤاد مرعي « في العلاقة بين المبدع والنص والمتلقي » .

٥٠ - د. عبد اللطيف عبد المجيد « الشعر العربي المعاصر بين الابداع والتلقي » .

٥١ - د. أحمد حسن حامد « التضمين البديعي بين أصالة الشاعر وتقليده » .

٥٢ - د. نايف العجلوني « دور القارئ في صناعة النص » .

٥٣ - د. سليمان القضاه « محاولة لتوثيق الشعر المنسوب الى الحادرة بمعيار لغوي » .

٥٤ - د. ماجد الجعافرة « البحث عن الذات في لامية الشنفرى » .

٥٥ - د. يوسف أبو العدوس « قراءة في قصيدة بلقيس لنزار قباني » .

٥٦ - د. مي أحمد يوسف « ملامح رومانسية في شعر أحمد يوسف في الفترة ما بين ١٩٣١ - ١٩٤٨ م » .

٥٧ - د. بسام قطوس « الشعر بين الدهشة والبساطة « دراسة نقدية لقصيدة أحمد عبد المعطي حجازي : ياهواى عليك يامحمد » ◆



قل لهم ألا يقتلونى

للكاتب المكسيكى :
خوان رولفو
تـرجـمـة : طلعت شاهين

- قل لهم ألا يقتلونى ، هيا يا خوستينو ، اذهب وقل لهم ألا يقتلونى ، قل لهم أن يحسنوا إلى ويتركونى .

- لا استطيع ، هناك جاويش لا يريد أن يسمع أى شيء عنك .

- أفعل ما أقوله لك ، دع عنك حذلقتك وقل لهم أن الخوف قد جعله يصبح طيباً ، قل لهم ألا يفعلوا ذلك تقرباً إلى الله .

- الأمر لا يتعلق بالخوف ، اعتقد أنهم يريدون قتلك فقط ، وأنا لا اريد أن أعود إليهم مرة أخرى .

- هيا اذهب إليهم مرة أخرى ، مرة واحدة فقط ، وستعرف ما تستطيع الحصول عليه .

- لا ، لا ارغب فى الذهاب ، وأنت تعرف أننى ابنك ، ولو تجادلت معهم كثيراً ، سيعرفون من أكون ، وستكون النتيجة اعدامى أيضاً ، من الافضل ترك الأمور تسير كما هى .

- هيا يا خوستينو ، قل لهم أن يتركونى شفقة بى ، قل لهم هذا لا أكثر ، جز خوستينو على اسنانه ، وحرك رأسه قائلاً :

- لا .

- وظل يهز رأسه لفترة طويلة .

- قل للجاويش أن يأخذنى إلى الكولونيل ، وقص عليه أننى عجوز جداً ، ولا أصلح لشيء ، ماذا يجنون من موتى ؟ لن يجنوا شيئاً . ربما يأخذهم الشفقة بى ، قل لهم أن يدعونى إكراماً لله .

وقف خوستينو على كومة الاحجار التى كان يجلس عليها ، واتجه صوب باب الكولونيل ، ثم استدار ليقول :

- حسناً سأذهب . لكن لو اعدمونى من الذى سيتولى أمر زوجتى وأولادى ؟

- عناية الله يا خوستينو ، هى التى ستتولاهم ، لا تزعج نفسك واذهب وسترى ما ستفعله من أجلى . هذا هو الأمر العاجل

كانوا قد جاءوا به عند طلوع الفجر ، والآن أصبح النهار كاملاً ، ومازال هناك ، مشدوداً إلى مشنقة ، ينتظر ، لم يكن باستطاعته أن يظل هادئاً .

حاول أن ينام برهة ليهدأ ، لكن عصاه النوم ، وعصاه الجوع أيضاً ، لم تكن له رغبة فى أى شيء ، فقط كانت له رغبة فى الحياة ، وبعد أن تأكد أنهم سيقتلونه ، تعلق أكثر بالحياة ، كطفل حديث الولادة .

من كان يعتقد أن هذه المسألة القديمة جداً ستعود ، ذلك الحدث الذى كان يعتقد أنه قد دفن إلى الأبد ، هذا الحدث الذى دفن مع السيد لوبى ، لقد اندفع وقتله ، لا أكثر ولا أقل من هذا ، وهذا حدث لأنه كان محقاً ، إنه مازال يذكر ذلك .

السيد لوبى تيريرو ، صاحب مزرعة «بويرتا بيدرا» كان صديقاً له ، لقد قتله ، قتل صديقه بسبب أنه منع ماشيته من المرعى .

لقد تحمل كثيراً ، لكنه بعد أن رأى ماشيته تموت من الجفاف والجوع ، بينما ظل صديقه لوبى يمنعه من الرعى فى أرضه ، فاضطر إلى احداث فتحة فى السور ، ويدفع ماشيته إلى الرعى حتى تشبع ، هذا لم يعجب السيد لوبى ، فأمر باغلاق الفتحة مرة أخرى ، فعاد خوبنثيو نابا وفتح السور من جديد ، وهكذا كان السور يغلق نهاراً ويفتح ليلاً ، وكانت ماشيته ترعى بينما هو ينتظر إلى جوار السور ، وظلت ماشيته ترعى بعد أن كان تشم رائحة الحشائش دون الوصول إليها .

تنازع هو والسيد لوبى ، وتكرر التنازع مرات ومرات ولم يصلا إلى حل ، إلى أن قال له مرة السيد لوبى :

- اسمع يا خوبنثيو ، لو دخل حيوان واحد من ماشيتك سأقتله .

فأجابه هو :

- ليس ذنبى أن الحيوانات تبحث لها عن مرعى ، إنها حيوانات بريئة .

السيد لوبى قتل عجلا .

«حدث هذا منذ خمسة وثلاثين عاماً ، فى شهر مارس ، وفى ابريل كنت هارباً فى الجبل ، ولم تنقذنى البقرات العشر التى اعطيتها للقاضى ، ولا البيت الذى رهنته مقابل الافراج عنى من السجن ، وما تبقى لدى من مال دفعته رشوة حتى لا يطاردونى ، ورغم ذلك ظلوا خلفى ، لذلك قررت أن اعيش مع ابنى فى هذه الأرض التى كنت أملكها فى «بالودى بينادو» وكبر ابنى وتزوج من «اجناثيا» وانجبا ثمانية ابناء ، وهكذا مر الزمن ، ولهذا كان يجب نسيان كل ما حدث ، لكن ، ما حدث يؤكد أن الأمر ليس كذلك» .

«عندما حدث هذا فكرت أنه بقليل من النقود يمكن تسوية المسألة ، فالسيد لوبى كان وحيداً ، كانت له زوجة وابنان كانا ما يزالان كالقطط العمياء ، وسرعان ما ماتت الارملة بالحسرة ، والابناء اخذهم بعض الأقارب بعيداً عن القرية . ولذلك لم اخف منهم» .

«لكن الآخرين ظلوا يهددوننى ويسرقوننى ، ويلقون فى قلبى الرعب كلما دخل القرية غرباء :

- هناك غرباء يا خوبنثيو» .

«وأنا أهرب إلى الجبل ، اختبىء بين الاشجار ، وأظل لأيام اتغذى على الحشائش . كمن تطارده الكلاب ، استمر هذا حياة كاملة ، لم يكن عاماً أو عامين ، كان حياة كاملة» .

جاءوا للبحث عنه عندما لم يكن ينتظر ذلك ، كان واثقاً من أن ذاكرة الناس يصيبها داء النسيان ، معتقداً فى امكانية أن يمضى أيامه الأخيرة هادئاً ، «على الأقل ، قد يتركوننى فى حالى نظراً لشيخوختى» .

استغرقه هذا الأمل ، لذلك ازعجه أن يموت هكذا ، فجأة ، فى أواخر أيامه وبعد كل المعارك التى خاضها لانقاذ نفسه من الموت ، وبعد أن امضى أجمل أيام العمر هارباً من مكان لآخر ، وتمزق جسده من التعب ، لقد كان يختبىء من أى شىء خوفاً من القبض عليه .

عندما هجرته زوجته لم يفكر فى البحث عنها ، وتركها تذهب دون أن يسأل لماذا وإلى اين ولا مع من ذهبت ؟ تركها كما ذهب كل شىء فى حياته ، دون أن يحرك ساكناً ، ولم يبق له شىء يهتم به سوى حياته ، وحاول الحفاظ عليها ، فلم يدعهم يقتلونه .

لكن على الرغم من ذلك فقد جاءوا به من هناك ، من «بالودى بينادو» لم يكونوا فى حاجة إلى اجباره ، جاء بنفسه ، فقط كان خائفاً ، كانوا يعرفون أنه لن يستطيع الهروب بجسده النحيل الشائخ ، وسيقانه النحيلة التى تشبه العيدان الجافة ، والتى ترتجف من الخوف ، كان يعرف أنه سيموت ، لقد اخبروه بذلك

عرف فى حينه ، وبدأ يشعر بالغثيان ، ذلك الغثيان الذى كان يشعر به دائماً عند اقتراب الموت منه ، ويطل الجزع من عينيه ، ويسيل لعابه فى فمه ، ذلك السائل المر الذى كان يبتلعه رغم انفه ، وذلك الشىء الذى يجعل أقدامه ثقيلة ، بينما يرتخى رأسه على كتفيه ، وقلبه يدق بين ضلوعه بكل ما أوتى من قوة ، لا ، لم يستطع أن يتواءم مع فكرة أنهم سيقتلونه .

لابد من أمل ، فى أى مكان لابد من أمل ، ربما اخطأوه ، ربما كانوا يبحثون عن خوبنثيو آخر ، لا خوبنثيو الذى هو .

ظل يسير بينهم فى صمت ، ويداه بين جنبيه ، الفجر كان مظلماً ، بلا نجوم ، الريح كانت تتحرك ببطء ، كانت الريح تكنس الأرض الجافة ، وكانت تحمل روائح كتلك التى تشع من الطرق الممهدة .

عيناه : التى ضعفت نظراتها مع مرور السنين ، كانت ترى الأرض ، هنا ، تحت قدميه ، رغم الظلام ، لقد كانت كل حياته فى هذه الأرض ، عاش هنا على هذه الأرض ، ستون عاماً مرت ، كان يتحسسها بين يديه ، كان يتذوقها كما يتذوق اللحم ، كان يمضى أوقاتاً طويلة يتأملها بعينيه . كان يتذوق كل قطعة منها كما لو كانت القطعة الأخيرة ، وربما كان يعرف أنها القطعة الأخيرة .

بعد ذلك ، كان يريد أن يقول شيئاً ، فنظر إلى الرجال الذين كانوا يقتادونه ، كان يريد أن يطلب منهم أن يتركوه ، أن يدعوه يذهب ، «يا ابنائى ، أنا لم اسىء إلى أحد» كان يريد أن يقول ذلك ، لكنه ظل صامتاً ، : «سأقول لهم ذلك بعد قليل» كان ينظر إليهم ، كان الخيال يصل به إلى أن يعتقد أنهم اصدقاء ، لم يكن يعرفهم ، لم يعرف من هم ، كان يراهم بجواره ، يميلون عليه ويقتربون منه ليوجهوه إلى الطريق الصحيح .

لقد شاهدهم لأول مرة هذا المساء ، فى تلك الساعة التى كان يحترق فيها الزمن ، كان يعبر القناة ويدوس الأرض ليرى النباتات التى زرعها ، هبط إلى الأرض من أجل ذلك ، كان يريد أن يقول لهم أن زراعته بدأت فى النمو ، لكنهم لم يتوقفوا .

شاهدهم فى الوقت المناسب ، كان يرى كل شىء فى الوقت المناسب ، كان بوسعه أن يختبىء ، كان يمكنه أن

يظل مختبئاً لعدة ساعات وبعد أن يذهبوا يعود ، على أى حال زراعته لن تنمو ، كانت تنتظر هطول الأمطار ، والأمطار لم تأت ، لابد لهذا الجفاف أن يذهب .

كان فى حاجة إلى النزول ، ولكنه وضع نفسه بين هؤلاء الرجال ، كمن دخل حفرة لا يمكن الخروج منها .

الآن يسير معهم ، فى صمت ، لا يرى وجوههم ، كان يرى اجسادهم وهى تقترب وتتباعد منه . عندما تكلم لم يكن على يقين أنهم سيسمعونه ، قال :

– أنا لم اتسبب فى الاساءة إلى أحد أبداً .

قال ذلك ولكن لم يحدث أى استجابة ، كأنهم لم يفهموا شيئاً . لم تستدر نحوه الوجوه لتنظر إليه . واصلوا المسير كالنائمين .

حينئذ لم يكن لديه ما يقوله أكثر من ذلك ، كان عليه أن يبحث عن الأمل فى أى شىء آخر . ترك ذراعيه تسقطان إلى جنبيه ، بينما كانوا يقتربون من أول بيوت القرية ، ظل هو يسير بين الرجال الأربعة الذين يغطيهم ظلام الليل .

– سيدى الكولونيل . . الرجل هنا .

كانوا قد توقفوا أمام الباب ، هو كان يمسك بقبعته بين يديه احتراماً ، كان ينتظر أن يرى أحداً يخرج من الباب ، لكن صوتاً جاء من الداخل وسأل :

– أى رجل ؟ .

– رجل «بالودى بينادو» سيدى الكولونيل . من كنا نبحث عنه .

عاد الصوت من الداخل يسأل من جديد :

– اسأله إن كان قد عاش فى وقت ما فى «أليما» .

كرر الجاويش السؤال :

– عشت فترة من حياتك فى «أليما» .

– نعم ـ قل للسيد الكولونيل أننى من هناك ، وأننى عشت هناك إلى فترة قريبة .

– اسأله إن كان يعرف السيد جواد الوبى تيزيرو .

– يقول هل تعرف السيد جواد الوبى تيريرو ؟

– السيد لوبى ؟ نعم ، قل له إنى أعرفه ، لقد مات .

حينئذ تغيرت لهجة الصوت القادم من الداخل :

– أنا أعرف أنه مات .

وواصل الحديث كمن يتحدث مع شخص آخر فى الجانب الآخر من الحائط :

«جواد الوبى تيريرو كان ابى ، عندما كبرت وبحثت عنه قالوا لى أنه مات ، صعب أن نكبر ونعرف أن الشىء الذى نبحث عنه قد مات . هذا هو ما حدث لنا» .

«بعد ذلك عرفت أنهم قتلوه ، وغرسوا وتد عجل فى بطنه . قيل لى أنه ظل مختفياً يومين وعندما وجدوه ملقى فى جدول ، كان مازال يحتضر ويطلب أن يرعوا اسرته من بعده» .

«يبدو أن هذا قد ينسى مع الزمن ، وحاولت أن انساه ، لكن الذى لا ينسى أن أعرف أن الذى فعلها مازال حياً يرزق ، ويعيش على أمل أن يحيا حياته كاملة ، لا استطيع أن اتسمح فى هذا . رغم أننى لا اعرفه ، لكن أن اعرف اين هو يدفعنى إلى البحث عنه والقضاء عليه ، لا استطيع أن اتركه يعيش ، ما كان يجب أن يولد أصلاً» .

لقد سمع بوضوح كل الذى قيل ، وبعد ذلك صدر الأمر :

– خذوه ، واربطوه فترة من الوقت ليتعذب ، وبعد ذلك اعدموه .

قال هو :

– سيدى الكولونيل ، أنا لا اساوى شيئاً الآن ، لن اعيش طويلاً ، سأموت وحدى من الشيخوخة ، لا تقتلنى . . .

عاد الصوت من الداخل يقول :

– خذوه . .

– . . . لقد دفعت الثمن يا سيدى الكولونيل ، دفعته عدة مرات ، اخذوا منى كل شىء . عذبونى بطرق عديدة ، ظللت اربعين عاماً مختبئاً كالموبوء . لا استحق كل هذا . سيدى الكولونيل ، دعنى على الأقل ليغفر لى الله ، لا تقتلنى . . قل لهم الا يقتلونى .

كان هناك يترنح ، ويهز قبعته باتجاه الأرض ويصرخ :

– اربطوه ، اعطوه شيئاً ليسكر . . حتى لا يشعر بألم الرصاص .

أخيراً كان ملقى فى ركن تحت المقصلة ، كان ابنه خوستينو قد جاء ، ذهب وعاد وذهب وعاد عدة مرات ، وها هو يأتى مرة أخرى .

وضعه فوق الحمار ، واحكم ربطه على السرج حتى لا يسقط اثناء الطريق وضع رأسه فى كيس حتى لا يرعب أحداً ، دفع الحمار ليجرى بسرعة ، ليصل إلى «بالودى بينادو» ليقوم باعداد مراسم الدفن .

كان يقول :

– زوجة ابنك واحفادك لن يتعرفوا عليك . سينظرون إلى وجهك ويعتقدون أنك لست أنت ، سيعتقدون أن الذئب قد اكلك . عندما يرون وجهك الممزق من الرصاص الذى اطلق عليك ◆





مهرجان كان ٨٩:

فيلمان كبيران عن نيويورك وهيروشيما

ماذا فى مسابقة الافلام القصيرة

سمير فريد

عقد فى مدينة كان الفرنسية من ١١ إلى ٢٣ مايو ١٩٨٩ مهرجان الفيلم الدولى الذى يعد أكبر مهرجانات السينما الدولية فى العالم . وقد عرض فى مسابقة الأفلام الطويلة ٢٢ فيلماً من ١١ دولة ، وفى مسابقة الأفلام القصيرة عشرة أفلام من ٧ دول ، وتكونت لجنة التحكيم من عشرة اعضاء برئاسة المخرج الالمانى فيم فين رز .

● فاز بالسعفة الذهبية الفيلم الامريكى «جنس واكاذيب وشرائط فيديو» أول أفلام مخرجه ستيفن سودربر ؟ ، وتقاسم الجائزه الكبرى الخاصة للجنة التحكيم الفيلم الفرنسى «جميله جداً عليك» إخراج برتراند بلير ، والفيلم الايطالى «جنة السينما الجديدة» إخراج جوزيبى تورناتورى . وفاز بجائزة الاخراج اليوغسلافى أميركو ستور يشاعى «زمن الغجر» ، وبجائزة التمثيل للنساء ميريل ستريب عن الفيلم الاسترالى «صرخة فى الظلام» اخراج فرد شبس ، وبجائزة التمثيل للرجال جميس سبادر عن «جنس واكاذيب وشرائط فيديو» ، وبجائزة احسن اسهام فنى الفيلم الامريكى «القطار الغامض» اخراج جين جارموش ، وبجائزة لجنة التحكيم الفيلم الكندى «المسيح من مونتريال» اخراج دنيس أركان .

اما بالنسبة للافلام القصيرة فقد فاز بالسعفة الذهبية لأول مرة فيلم عرض خارج المسابقة (!) وهو الفيلم الكندى ٥٠٠٠ سنة سينا (اخراج جيل كارل . وفاز بشهادتى تقدير الفيلمين الأمريكيين (نعم نستطيع) و(مقطوعات أداء) .

وفى هذا المقال نعرض لمسابقة الأفلام القصيرة ، وكل ما عرض بها من أفلام . ثم نتناول الفيلم الأمريكى (قصص نيويورك) الذى عرض فى الافتتاح خارج المسابقة ، والفيلم اليابانى (المطر الأسود) الذى يعد من أهم ما عرض من أفلام طويلة داخل المسابقة رغم عدم فوزه بأى من جوائز لجنة التحكيم .

مسابقة الافلام القصيرة

رغم الاضواء الكثيفة التى تسلط على الافلام الطويلة فى مسابقة مهرجان «كان» إلا أنها لا تحجب الضوء عن مسابقة الأفلام القصيرة . ويرجع ذلك إلى الدقة الشديدة فى اختيارها من ناحية . وإلى تخصيص برنامج خاص لعرضها دفعة واحدة من ناحية أخرى ،

وقد تضمن برنامج عام ١٩٨٩ عشرة أفلام من سبع دول ٣ من امريكا ، وفيلمان من فرنسا وفيلم واحد من كل من كندا ونيوزيلند والاتحاد السوفيتى وتشيكوسلوفاكيا ومالى . والملاحظ أن الدول الأربع الأخيرة لم تشترك فى مسابقة الأفلام الطويلة .

أما الأفلام الامريكية فهى «مقطوعات اداء» اخراج توم ابرهامز ، و «خزانة رصاص كاملة» اخراج وليم نوق و «نعم نستطيع» اخراج فيث هوبلى . والفيلمان الاولان من الأفلام القصصية يدور الأول حول حياة ممثل فاشل يضطر إلى تقطيع جسده إلى اجزاء بحثاً عن النجاح فى السينما أو الملاهى أو الفنون التشكيلية . وهو فيلم فانتازى بارع يقوم بالدور الأول فيه موراى ابراهام الذى مثل دور ساليرى فى فيلم «اماديوس» اخراج ميلوش فورمان ، وهكذا لا تخلو الأفلام الامريكية حتى القصيرة منها من النجوم . وقد حضر موراى عرض الفيلم واستقبل استقبالاً حافلاً قبل العرض لنجاحة الكبير فى دور ساليرى .

ويعبر الفيلم الامريكى القصصى الثانى عن بداية فيلم «خزانه رصاص كاملة» اخراج ستانلى كيوبريك بمحاكاة هذه البداية ، ولكن عند التدريب على لعبة الراكيت ، وليس التدريب العسكرى كما فى فيلم كيوبريك . ورغم ما يثيره الفيلم من ضحكات صافية للتأكيد على أن ما شاهدناه فى فيلم كيوبريك هو اسلوب حياة فى المجتمع الامريكى ولا يقتصر على الجيش ، إلا أن المتلقى لابد وأن يكون قد شاهد فيلم كيوبريك لكى يتلقى الفيلم على النحو الصحيح . وإحالة المتلقى إلى أى شىء خارج العمل الفنى كشرط لتلقيه على هذا النحو نقطة ضعف كبيرة تبدوبوضوح فى هذا الفيلم .

والفيلم الامريكى الثالث «نعم نستطيع» اخراج فيث هوبلى من افلام التحريك . ويعتبر صانعه من كبار صناع هذا الجنس من الافلام فى السينما الامريكية المعاصرة . وقد سبق أن اشترك فى مسابقة مهرجان كان وفاز ، ويعبر الفيلم الجديد عن رؤية هوبلى

للأرض كمركز لحياة البشر ، وما تعانيه من سكانها . وذلك على نحو اسطورى وقد مزج فى رسومه للفيلم بين رسوم الأطفال ورسوم الكهوف فى العصور الأولى للانسانية . وقدم نموذجاً للتلاحم بين الشكل والمضمون فى أفلام التحريك .

وكما هو الحال فى مسابقة الأفلام الطويلة جاء الفيلمان الفرنسيان اضعف أفلام مسابقة الأفلام القصيرة أيضاً ، وهما فيلمان قصصيان الأول بعنوان «نهاية الخط» اخراج ايمانويل سالينجر ، والثانى بعنوان «المناخ الجميل المستقر فى كورميليه» اخراج جيل لاكومب ، فكلا الفيلمين لا يتجاوز تهويمات مفتعلة عن افكار سطحية يتصور اصحابها أنها عميقة للغاية .

يصور الفيلم الأول صراعاً بين رجلين ضريرين فى ناطحات سحاب عملاقة خالية تماماً من البشر ، وينتهى الصراع بينها إلى غرقهما معاً فى مياه راكده ، أما الفيلم الثانى فيبدأ بصدام بين رجلين يحمل كل منهما آلة بيانو كبيرة على دراجة فى طريق ريفى هادى ، ثم حوار مشاحنه بين زوجين ندرك فى اللقطة الأخيرة أن شقتهما تقع على ذات الطريق ، ومأساة السينما الفرنسية سواء فى أفلامها الطويلة أو القصيرة ، وخاصة فى مهرجان كان ، مهرجان فرنسا السينمائى الكبير ، تحتاج إلى حديث خاص مفصل .



ومن كندا عرض فيلم التحريك «البائع اللحوح» أول أفلام مخرجة كلود كلوتير والذى سبق واصدر كتابين من كتب قصص الرسوم . وتشبه قصة الفيلم قصة «مركوب أبو الحسن» المشهورة فى الف ليلة وليلة حيث نرى بائعاً لحوحاً يطارد لشراء مظله ، ويتحول الزبون إلى نبات صبار حتى يهرب من البائع ولكن المطر يهطل ، فيجد أمامه البائع يقدم له المظلة ، وتتراجع الكاميرا لنرى عشرات من نباتات الصبار يحمل كل منها مظلة ، وتحريك الرسوم فى الفيلم يصل إلى درجة عالية من الاتقان والابتكار .

ويمزج الفيلم التشيكوسلوفاكى بين الدراما الحية والوثائق التسجيلية وبين تحريك الرسوم والدمى وعنوانه «لعبة خشنة» اخراج يان رفانكماجير فالدراما الحية رجل يتفرج على مباراة فى كرة القدم فى التلفزيون ، والوثائق هى جمهور اللعبة فى الاستاذ ، والرسوم تصور اللاعبين وقد اتخذوا جميعاً وجه المتفرج الذى يتابع المباراة فى التلفزيون . ويسخر الفيلم ببراعة من استغراق المتفرج ، وهيستيريا الجمهور ، وخاصة مع تساقط العديد من اللاعبين من كلا الفريقين قتلى نتيجة اللعب العنيف . ولا يخلو تحريك الرسوم والدمى من التجديد ، ولكن يعيب الفيلم السيناريو الذى يجنح إلى التفاصيل الكثيرة إلى درجة التطويل الممل .

والفيلمان السوفياتى «مسرح الأب كارلو» اخراج راوكيدميتس ، والمالى «حركة سيجو» اخراج هامباى كوليبالى من افلام تحريك الدمى ، والاتقان واضح فى كلا الفيلمين من الناحية الفنية ولكن الفيلم السوفياتى يعبر عن فكرة ساذجة ، وهى الربط بين فكرة الدمى ، وفكرة تحريكها من أعلى للتعبير عن فقدان الارادة الحرة فلأفراد ، أما الفيلم المالى فيعبر عن حكاية من الحكايات الشعبية أقرب إلى حكاية موسى وفرعون ولكن من خلال التراث الافريقى . ولا شك أن الحكايات الشعبية مصدر من أكثر مصادر أفلام الدمى ثراء ، وخاصة فى افريقيا السوداء .

وأخيراً عرض من نيوزيلندا فيلم «الحصاد» اخراج اليسون ماكلين وهو فيلم قصصى ، والوحيد فى أفلام هذه المسابقة المصور بالابيض والاسود ، وهو فيلم من الافلام المسماة بأفلام «الرعب» حيث يخرج من بالوعة حوض المطبخ مخلوق خرافى يكبر فى الماء ويتحول إلى انسان من وجهة نظر المرأة الوحيدة بطلة الفيلم ، وبعد أن كانت تخاف منه نراها تعطف عليه ، وتحبه ولكنه يموت بين يديها على نحو غامض تماماً . واسلوب الاخراج المتقن يجعل الفيلم طوال مدة عرضه بين الواقع والخيال بحيث يبدو «هلاوس» امرأة وحيدة ، وتعبيراً عن عجز الانسان عن فهم الكثير مما يحدث بين السماء والأرض .

قصص نيويورك

حسب كل المقاييس من كمية استهلاك المياه إلى كمية الطائرات التى تهبط فى مطاراتها يومياً إلى كمية الكتب ، نيويورك هى عاصمة هذا القرن وخير معبر عن «حضارته» وأضع القوسين عن عمد . وعن نيويورك تم انتاج «قصص نيويورك» الذى عرض فى افتتاح مهرجان كان الـ ٤٢ عام ١٩٨٩ .

الفيلم تحية من ساعتين وثمانى دقائق إلى المدينة التى تجمع فى شوارعها بين الامم المتحدة كأكبر تعبير «رسمى» عن رغبة شعوب العالم فى التعاون بعد الحرب العالمية الثانية ، وبين منظمات أخرى تصل إلى العنصرية والفاشية مثل المنظمات الصهيونية . وقد تم اختيار ثلاثة من أكبر المخرجين الامريكيين الذين عبروا عن الحياة فى نيويورك من خلال افلامهم ، وهم مارتين سكورسيس ذو الأصل الايطالى ، والذى لا يخلو حديثه عن ذوى الأصول الايطالية فى كل إفلامه النيويوركية ، وودى الن ذو الأصل اليهودى ، والذى لا يخلو حديثه عن ذوى الأصول اليهودية فى كل أفلامه النيويوركيه أيضاً ، بكثير من السخرية من تعصب اليهود ، وبكثير من التحرر من عقد اليهود ، ثم فرنسيس كوبولا الذى قدم نفسه فى مهرجان كان عام ١٩٦٧ باعتباره من مدرسة نيويورك فى السينما ، وليس من مدرسة هوليود ، وإن اختلف الأمر بعد ذلك .

والفيلم فى مجموعة وخاصة فى جزء سكورسيدس وجزء وودى الأن تعبير عن التناقضات الهائلة فى المدينة الهائلة : بين العنف والهدوء والعقل والجنون والفن والسوقية وبين الغنى والفقر أيضاً . وقد ظلم نقاد امريكا الفيلم عندما وصفوه بأنه أشبه بمباراة رياضية بين ثلاثة لاعبين ، ولم يستقبلوه بما يستحق من تقدير . وما يميز فيلمى سكورسدس والآن أنهما يعبران عن الحالة الذاتية لكلا منهما على نحو جميل وحميم للغاية . صحيح أن تلقى الفن يجب أن يكون بمعزل عن أى معلومات خارجية قد يعرفها الناقد عن الفنان ولا يعرفها المتلقى العادى ، ولكن مهمة الناقد أن يلقى على العمل الفنى بعضاً من الضوء لذى لا يعرفه المتلقى بحكم عدم امتهانه لمهنة النقد .

يدور فيلم سكورسيدسى وعنوانه دروس الحياة عن حياة فنان تشكيلى ناجح فى خريف العمر يتعلق بفتاة صغيرة تهوى الفن ، ولكن ما يجمع بينهما أقل بكثير مما يفرق . ومنذ بداية الفيلم تخبره الفتاة أنها قررت قطع العلاقة بينهما ، وتصل فى استفزازه إلى حد «خيانته» علناً فى الحجرة التى تقيم فيها والملحقة بـ «ستديو» الفنان . وينتهى ، الفيلم بان تغادر نيويورك كلها . و «تعود» من حيث أتت . ولكن الفيلم ليس مجرد حدوته عن علاقة حب فاشلة ، إنه تأمل عميق لما هو الفن ، وما هى الموهبة . فالمشكلة الحقيقية بين الفنان وبين الفتاة أنها غير موهوبة ، وأنه لا يريد أن يكذب عليها .

والفتاة تشعر أنها غير موهوبة ولكنها لا تريد أن تصدق . إنها تلح عليه فى السؤال عن رأيه فى لوحاتها وهو دائماً يصمت ويتطلع إليها بمزيد من الحب والشفقة ويقول هذه اللوحات هى أنت ، ولا استطيع أن أقول غير ذلك ، وقد استوحى سكورسيسى الفيلم من يوميات الكاتب الروسى الروائى الكبير فيدور دستويفسكى أعظم كتاب الرواية فى القرن التاسع عشر فى رأى كثير من النقاد ، وواحد من عظماء الرواية فى رأى كل نقاد الأدب .

ورغم بعض الوسائل التعبيرية «البسيطة» فى اسلوب اخراج الفيلم وخاصة فى الدقائق الأولى حيث استخدم سكورسيسى الحركة البطيئة ، وبعض حركات الكاميرا البدائية ، ألا أن الفيلم فى مجموعة يعبر عن اسلوب المخرج الخاص فى التعبير ، ورغم أنه لا يعتبر من «تحف» الفنان إلا أنه لا يخلو من مشاهد مبتكرة ورائعة كمشهد تقديم حفل افتتاح معرض الفنان حيث تعرض اللوحة التى رسمها أثناء نهاية علاقته بالفتاة .

واقوى ما يتميز به دروس الحياة أداء نيل نولتى لدور الفنان ، وهو ممثل لم يتح له من قبل تمثيل دور عميق يكشف عن موهبته ، واضعف ما فيه نهايته الساذجة حيث يتعرف الفنان على فتاة جديدة تهوى الفن ، فهذه النهاية لا تتفق وجوهر الدراما وهو التساؤل عن ما هو الفن وما هى الموهبة .

«المطر الاسود»

فى موعده تماماً يأتى هذا الفيلم الكبير من مخرج كبير ، ومن مكانته تماماً يأتى فيلم يابانى من اخراج ايماورا عن القنبلة الذرية الأولى ، فى الوقت الذى يتفاءل فيه كل الناس من كل مكان بفضل سياسة جورباتشوف أن يسود العالم سلام حقيقى قائم على العدل ، وأن يتم نزع السلاح النووى حيث يوجد ، وقد بدا بالفعل تدمير بعض الاسلحة النووية ، ولأول مرة منذ اختراع هذه الاسلحة التى تهدد الحياة الانسانية كلها بالهلاك والدمار الشامل .

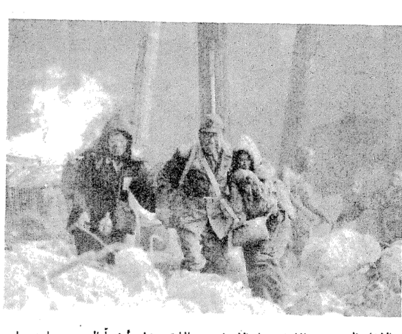


ولد شوهى ايماورا عام ١٩٢٦ ، وتخرج من كلية الأداب الجامعة طوكيو ، والمطر الاسود «هو الفيلم رقم ٤٣ فى قائمة أفلام المخرج الروائى للسينما والتلفزيون والتى تبدأ بفيلم «الرغبة المسروقة» عام ١٩٥٨ ، وتتضمن فيلم «انشودة نارايامار» الذى فاز بالسعفة الذهبية (الجائزة الكبرى) لمهرجان كان عام ١٩٨٣ .

ورغم انتاج العديد من الافلام اليابانية ، وغير اليابانية عن القنبلة الذرية الأولى التى القتها الولايات المتحدة الامريكية على هيروشيما باليابان إلا أن هذا الفيلم الذى يأتى بعد نحو ٤٥ سنه من هذا الحدث الهائل الذى غير مجرى العالم هو أفضل الأفلام الروائية على الأقل ، فالمسافة الزمنية بين الأحداث الكبرى وانتاج الأعمال الفنية عنها تتيح الفرصة للتأمل العميق فى هذه الأحداث ، وخاصة بتوفر أكبر قدر من المعلومات عنها ، ونشر عدد كبير من وجهات النظر حولها وحول نتائجها . ويتكامل العمل الفنى بوجود مخرج خبرة طويلة فى الحياة والفن معاً .

وقد اختار ايماورا للتعبير عن موضوعه رواية تعتبر أهم رواية عن قنبلة هيروشيما عند نقاد الأدب فى اليابان وهى رواية «المطر الاسود» للكاتب ماسيوجى ايبوسى ، وببراعة فنية اختار حجم الشاشة العريضة المعروفة عندنا بالسينما سكوب ، وسكوب ماركة من ماركات الشاشة العريضة لا أكثر ، فهذا الحجم يتناسب تماماً مع الموضوع حيث يقوم المكان بدور أساسى ، وكذلك المجموعات البشرية ، كما اختار الابيض والاسود ، ورغم غلبة الألوان على السينما فى العالم كله وهو اختيار فنى بارع أيضاً يتناسب مع الموضوع ، ومع رؤية المخرج ، ولا يخضع للعوامل التجارية السائدة ويذكرنا بأن الابيض والاسود ليسا لونين ، وإنما «الوان» مختلفة أيضاً .

وموضوع القنبلة الذرية فى هيروشيما موضوع قابل بطبيعته لاثارة اقصى عواطف المتفرج حيث يرى الناس وهم يتعرضون لذلك المطر الاسود الرهيب الذى ينتج عن القاء القنبلة ولكن رؤية ايماورا تقوم على اثارة التأمل والتفكير العقلانى المحض فى ذلك الحدث المشحون بالاثارة ، ولذلك فاسلوب الاخراج لا يعتمد على حركة الكاميرا العنيفة ، ولا اللقطات المبكرة ، والايقاع السريع ، وإنما يقوم على الايقاع الهادىء ، واللقطات المتوسطة ، وحركات الكاميرا الوصفية البسيطة حتى فى أكثر المشاهد اثارة وعنفاً مثل مشاهد الجثث المفحمة فى الشوارع ، أو التى تطفو على سطح الانهار والجداول ، ومشاهد الاشخاص الذين يتعرضون للتشويه ، والعمى وسقوط الشعر والالام الشديده المروعة .



وفى تناول موضوع كهذا عادة ما تبدأ الأفلام باستعراض الحياة قبل الحدث . وهو نوع من الاستسهال الفنى ، إن لم يكن الابتذال الدرامى ، ولكن ايماورا يبدأ بالحدث ذاته فى الثامنة و ١٤ دقيقة صباح السادس من اغسطس عام ١٩٥٤ ويتحرك السيناريو بين هذا اليوم ، وبين بداية الخمسينات لنتابع قصة شعب من خلال قصة اسرة عاشت اليوم الرهيب ، والآثار التى ترتبت على القاء القنبلة فى ذلك اليوم ، والآثار التى تظهر بعد سنوات من القاء القنبلة . فالفيلم يوضح بجلاء الحقائق العلمية عن استخدام الأسلحة النووية ، والتى تعتبر أول اسلحة فى تاريخ الانسانية ذات آثار ممتدة فى الزمن ، وأثار خفية ربما لا يمكن تحديدها على الاطلاق ، بل وهناك من يرى أن التجارب النووية لا تقل خطراً عن استخدام الاسلحة النووية .

وحركة الدراما بين منتصف الاربعينات وبداية الخمسينيات لا تستهدف فقط متابعة الأثار الممتدة لاستخدام الاسلحة النووية ، وإنما تستهدف أيضاً التعبير عن استمرار السياسات التى يمكن أن تؤدى إلى استخدام هذه الأسلحة مرة أخرى . فهناك اشارة واضحة فى الزمن الثانى إلى حرب كوريا ، والراديو يتحدث عن امكانية القاء قنبلة ثانية لحسم تلك الحرب ، بل ويذيع أن الرئيس الامريكى ترومان ، قال إن قرار القاء قنبلة ثانية فى حرب كوريا يتوقف على تقدير القائد المحلى للقوات الامريكية المحاربة فى كوريا .

و «المطر الاسود» يدعو جمهوره إلى التأمل فى معنى استخدام الاسلحة النووية ، وإلى اتخاذ موقف ضد استخدام هذه الاسلحة ، ولكنه أيضاً يناقش الابعاد السياسية لقنبلة هيروشيما وإن كان لا يركز عليها بالاسلوب العقلانى البسيط نفسه والموحى والعميق الذى يتناول به الموضوع ككل ففى حوار هادىء لا يستغرق أكثر من دقيقة أو دقيقتين يسأل أحد المرضى لماذا القت امريكا القنبلة بعد أن انتصرت فى الحرب بالفعل ، وتكون اجابة رب الاسرة أنه لا يدرى ، ويسأل المريض ولماذا تم اختيار هيروشيما وليس طوكيو مثلاً ، وتكون الاجابة مرة ثانية لا أدرى ، ويستطرد الرجل : وهكذا نموت ونحن لا ندرى .

ويعلق رب الأسرة على حديث الراديو عن امكانية القاء قنبلة ثانية فى حرب كوريا قائلاً : «إن الانسان يصنع الحبل الذى سيشنقه «ثم يقول هذه الجملة اللاذعه «إن سلام غير عادل افضل من حرب عادلة» .



شعر

هبوط الاوقيانوس

محمد حسيب القاضى

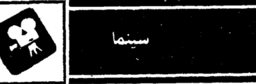
من أى داليةٍ رماكَ الصيفُ للذكرى
وقال ابحث بنفسك عن ندى أول
من أى تفاحٍ رماك الله دون خطيئة
لفضائك الليلىِّ عرياناً وقال : انزل
ونزلتَ وحدك .
كان ظلُّك صخرةً أولى
وأنتَ بلا حقائبَ فى يديك وزوجةٍ
وبلا ولد
وعرفتَ طعمَ الدمعةِ الأولى
ناديتَ لكن لا أحد
وصرختَ لم يحضرْ أحد
هل كنتَ غير الظلِّ يبحثُ دائماً عن ظلْ
غيرَ الصراخِ وأنت فيه الصمتُ
هل رقّمتَ أقبيةً لتأتى الشمسُ آكلةَ النباتات القديمةِ والجسدْ
من باب قلبك أولاً
أم سوف تنتظر انكسار صدى
على الماءِ الذى يذبُلْ
حين تنضو يداكَ جلوداً مفضّضةً واحداً أثر آخرَ
ماذا تجدْ ؟
عرىَ زيتونةٍ تشبه امرأةً فى انتظار حفيف
ثيابِ الكهانة واللحظة الدنسة
أو ترى مطراً واقفاً مثلِ موتكَ
تحت مظلتهِ ، خوف أن يصبغَ الحبرُ أرديةَ السُهْدِ والميثولوجيا
بأظافرَ تحملُ رائحة التبغِ والهلوسة .
وتحاول أن تكشطَ صداً اللحظةِ بحثاً عن عظم الاسلاف القلقين ، وأقمشةُ الليل التجريدىُ مؤبرةٌ بعيونِ الخيلِ النازلةِ إلى نهر الأردن .
(نسينا عند مياه المدّ حمولاتِ التفاح
وقلنا ان النهرَ سيوصلُنا إن شاء الله
إلى البحر . واوصلنا البحرُ إلى البحرِ
وقال : هنا آخر افريقيا
علّقنا فى الصارية ضبابُ معاطفِنا

ودخلنا فى النفقِ المائلِ ـ نفقِ الرغوةِ والصمغ
.عراةً نحملُ شمعتنا المتراقصَة اللهبِ
نفتش عن آخر باب
وأولِ نافذةٍ فى جدارْ
بينما ادمُع الشمعةِ الذائبة
تتساقط فى يدنا ساخنة
وتجفُّ . .
ولما نزل نحفرُ اللحظةَ الداكنة
بذبالةِ ضوءٍ أخير
ولا ندّعي أننا قد بلغنا النهار .
وأنا اصيخ هنا . . ولا يأتى الىَّ سوى الصدى :
أبتِى الذى فى الغيم
أدعوك فاهبط لى
كيما أواصلُ قدرَ ما أقوى نشيدَ الحلم
الطحلبُ الصخريُّ فى رئتى وأنت ترى
الطحلب الصخريُّ فى الأبواب والكلمات
والأيدى . وأنت ترى
سجلت اسمى وانتظرتك بين وردتى الحزينة
والندى
تأتى ولا تأتى . وأذهب دون أن اذهبْ
وأنا بين بابك والغيم انقلُ عينىَّ :
يصطف ملءَ سلالمنا البومُ ذو النظراتِ النحاسيّةِ .
البومُ فى نفقِ الرغوةِ المائلة
لغةٌ للتقاطع بين الهواءِ ووردتى الذابلة
كيف للحلم أن يتلمسَ بعضَ ملامحهِ فى المرايا التى ترتدى
بذخَ الأوجهِ الآسنة
(بمناسبة القولِ . . عندى قميصى الذى ليس يكفى
لأغطى به جثتى
وكذلك ابنى الذى ليس لى غيرُه
والتماسيحُ واقفةٌ فى مياه الخزينةِ ،
فى انتظار لانين دمى ، وحفيفِ قميصى
ودمعة ابنى
التماسيحُ . والفضةُ الخائنة)
أبتِى الذى فى الغيم أين أنا
فى الغيم أم فى آخر المنفى . .



قبرص ◆





حول مهرجان موسكو السينمائى السادس عشر : هل أصبحت موسكو تؤمن بالدموع

أحمد يوسف

ذهبت جوائز مهرجان موسكو هذا العام ، مثل كل الأعوام السابقة ، إلى الأفلام التى تتناول قضايا إنسانية ذات أبعاد سياسية واجتماعية واقتصادية . ومع ذلك فقد ترسخ انطباع لدى الجميع بأن وجهاً جديداً لموسكو ، ومهرجانها ، يتشكل وتتحدد ملامحه .

فقد بدا واضحاً منذ اللحظة الأولى أن مهرجان موسكو هذا العام سوف يأتى مختلفاً تماماً عن كل الأعوام السابقة ، سواء على المستويين الرسمى وغير الرسمى معاً . وساد الاحساس بين الجميع ، حتى السينمائيين السوفييت أنفسهم ، أن رؤية جديدة للهدف من اقامة المهرجان تبدو فى الأفق ، وأن مناخاً من الحرية ــ لم يأخذ شكلاً ناضجاً بعد ــ يسيطر على أجواء المهرجان .

فللمرة الأولى يعلن المسئولون عن المهرجان ، عن رغبتهم القوية فى الا يقتصر الهدف من اقامته على الجوانب الفنية أو الثقافية أو السياسية ، بل أن يحقق ــ قبل كل شىء ــ نجاحاً « تجارياً » فى الجانب الاقتصادى ، وهو ما جعل « سوق الفيلم » تأخذ حيزاً كبيراً من الاهتمام ، بهدف تسويق الأفلام السوفيتية فى الخارج ، أو شراء أفلام أجنبية لعرضها داخل الاتحاد السوفييتى .

وللمرة الأولى يسمح باقامة مهرجان مواز للمهرجان الرسمى ، عن طريق (نادى السينمائيين المحترفين) الذى يعرف اختصاراً باسم (بروك) ، تقام خلاله عروض خاصة للسينمائيين السوفييت الأقل شهرة فى الخارج ، وتدار فيه ندوات تناقش مشكلات ذات حساسية خاصة مثل علاقة الفنان السينمائى بالسلطة ، وتنظم فى أمسياته مسابقات لاختيار ملكة جمال تمنح لقب (مس بروك) ، وتعرض فى لياليه عروض صاخبة راقصة يشترط الدخول إليها بربطة عنق ، حتى على رقبة عارية ، بدعوى أن مهرجان كان الذى يفرض مثل هذا الشرط ــ حسب ماجاء فى نشرة نادى بروك ذاتها ــ ليس أفضل من مهرجان موسكو .

وللمرة الأولى يعلن مدير المهرجان الكسندر كامشالوف ، فى ليلة الافتتاح ، إلغاء الشعار الدائم للمهرجان منذ عقده للمرة الأولى عام ١٩٥٩ ، وهو الشعار الذى يقول : « من أجل الانسانية فى الفن السينمائى ، ومن أجل السلام والصداقة بين الشعوب » . أما الدافع وراء إلغاء هذا الشعار ــ الذى لايمكن فى الحقيقة الاختلاف على مضمونه ــ فقد كان هو الرغبة فى الايحاء بالانطباع بأن الصوت (الرسمى) لم يعد عالى النبرة ، وأنه يسمح للأصوات (الأخرى) أن تصبح مسموعة إلى جانبه .

وللمرة الأولى يتم التأكيد على أن جوائز المهرجان تمثل رمزاً له دلالته الدينية الواضحة ، فتأخذ شكل القديس جورج (مار جرجس) على حصانه وهو يقتل التنين ، مع الاشارة إلى أن هذا القديس كان ــ منذ مئات الأعوام قبل قيام الثورة الشيوعية ــ هو القديس الخاص لمدينة موسكو .

وللمرة الأولى ، وإلى جانب لجنة التحكيم الرسمية ، يتم تشكيل لجنة تحكيم (دينية) ، تمثل الكنائس العالمية ، لتعطى جوائزها الخاصة للأفلام التى تراها متفقة مع وجهة نظرها .

وللمرة الأولى يسمح بعرض فيلم شارلى شابلن « الديكتاتور العظيم » فى الاتحاد السوفييتى ، والذى احتل مكان العرض الخاص فى ليلة الافتتاح ، بعد أن كان هذا الفيلم ممنوعاً من العرض طوال التسعة وأربعين عاماً الماضية لأن سلطات الرقابة السوفييتية كانت تنظر إليه على أنه يختزل قضية النازية إلى قصة عن اضطهاد اليهود .

وللمرة الأولى تتصدر غلاف العدد الأول من النشرة الرسمية للمهرجان صورة عارية تماماً لمارلين مونرو (دون أن تكون هناك أى علاقة بينها وبين المهرجان !) ، كما نوهت مجلة « فيلم » السوفييتية ، بقدر كبير من الاشادة والفخر ، إلى ظهور أول فتاه سوفييتية على غلاف مجلة « بلاى بوى » .

وللمرة الأولى يسمح بعرض أفلام ــ سواء داخل المسابقة الرسمية أو خارجها ــ تنتقد بعنف الاتحاد السوفييتى ، بل إن بعضها ينتقد التجربة الاشتراكية ذاتها ، حتى أن الأمر (بدا) كما لو أن هناك رغبة حارقة ، تسعى عمداً إلى البحث المحموم عن (الأخطاء) ، وذرف الدموع على ارتكابها .

فهل أصبحت موسكو تؤمن حقاً بالدموع ؟

تأملات دينية فى المسألة السياسية :

لذلك كله لم يكن غريباً أن تعطى لجنة التحكيم الرسمية جائزة أحسن ممثلة إلى كانج سو يانج بطلة الفيلم الكورى الجنوبى « الصعود » أو « التسامى » الذى يعالج قضية الصراع بين الروح والجسد فى ضوء الديانة البوذية ، وعلى خلفية للأحداث السياسية المعاصرة فى كوريا الجنوبية .

كما لم يكن غريباً أن تعطى لجنة التحكم الخاصة بالكنائس العالمية جائزتها للفيلم البولندى « حالة استحواذ » للمخرج الشهير كريستوف زانوسى الذى يتأمل فيه مخرجه (وهو كاتب السيناريو أيضاً) حالة التمزق والتشتت التى تعترى المجتمع البولندى المعاصر ، وهى حالة ذات أبعادنفسية وأخلاقية واجتماعية وسياسية ، يعرضها من خلال علاقة بين ثلاث شخصيات : أم تنتمى للطبقة المتوسطة تدافع عن حياتها وقيمها الأخلاقية دفاعاً مستميتاً ، يتمثل فى رفضها لعلاقة ولدت ونمت بين ابنها المؤمن بالكاثوليكية ايماناً عميقاً ، ويكتب مقالات يهاجم فيها السلطات البولندية ، وبين امرأة فى منتصف العمر تعيش حالة من عدم الاستقرار وتقابل الشباب بالصدفة ، ونعلم فيما بعد أنها كانت تعمل فى جهاز الرقابة الحكومية على الصحف ، وأنها اليوم ترفض هذا العمل مما جعلها شخصية محاصرة ومطاردة من السلطات .



وعلى الرغم من العالم المقفل الذى يسيطر على بناء الفيلم ، وعلى تكوين شخصياته ، وعلى مواقع تصويره ، وعلى الرغم من أن شعار حركة (التضامن) لم يظهر إلا فى لقطة عارضة واحدة ، فان الفيلم فى الحقيقة يحاول أن يلقى الضوء على بولندا المعاصرة ، التى تكاد تتمزق بين سلطة بولسية قاسية ، وأفراد لا يرضون بديلاً عن استلام السلطة الكاملة لمطالبهم ، وميل متزايد من المواطنين تجاه حركة التضامن (فالمرأة ترضى بأن تذهب للتعميد حتى يقبل الشاب أن يتزوجها) .

وإذا كان الفيلم قد اتسم بايقاع شديد البطء ، وغلبت عليه مشاهد الحوار فى لقطات طويلة دون قطع مونتاجى ودون حركة للكاميرا (وهو ما اعتمد على قدر كبير من الحرية منحها المخرج لممثليه للارتجال



التلقائى) ، فان ذلك كله كان راجعا فى الحقيقة إلى الرغبة فى التأمل العميق والمتمهل لطبيعة العلاقة شديدة التعقيد بين شخصياته الثلاث ، والتى بدت جميعها وكأنها تهدف إلى (استحواذ) الآخرين .

عودة إلى الجراح القديمة :

وعن بولندا خلال القرن التاسع عشر ، يأتى فيلم بولندى آخر هو « لافا » أو « أرض الأجداد » للمخرج تاديوش كونفيسكى ، وهو ترجمة سينمائية ـ تكاد تكون حرفية ـ لملحمة الشاعر الرومانتيكى البولندى آدم ميكيفيتش الذى كتبها خلال القرن الماضى .

وتتحدث تلك الملحمة ـ التى أداها جمع كبير من أشهر الممثلين البولنديين ـ عن القومية البولندية التى تمتد فى أعماق التاريخ . وإذا كان الحديث عن القوميات داخل دول الكتلة الاشتراكية ـ التى كانت ترفع دوماً شعار الأممية ـ حديثاً يثير

الدهشة ، فإن الأكثر غرابة هو أن يعرض هذا الفيلم فى موسكو ، لأن الملحمة تتناول تحديداً نضال الشعب البولندى ضد الامبراطورية الروسية ، كما يثير الأسى لدى البولنديين المعاصرين حين بعث إلى ذاكرتهم أن تلك البقعة من « أرض الأجداد » التى تدور الملحمة فوقها ، ليست سوى ما صارت إلية اليوم جمهورية ليتوانيا ، التابعة لاتحاد الجمهوريات السوفييتية .

والجراح الجديدة أيضاً :

ومن ألمانيا الغربية يعرض فيلم « اتبعنى » لمخرجته الشابة ماريا كينيللى (التى اشتركت أيضاً فى السيناريو والمونتاج) . وموضوع الفيلم هو مجموعة من المهاجرين الذى اضطروا للهجرة من تشيكوسلوفاكيا فى أعقاب أحداث براج عام ١٩٦٨ ، فى اشارة قوية ومريرة للتدخل السوفييتى فى مصائر شعوب بقية الكتلة الشرقية .

إن تلك المجموعة التى اختارت أن تعيش فى منفاها فى ألمانيا الغربية تضم خليطاً من البشر : أستاذ الجامعة الأكاديمى ، والحلاق ، والطالب ، بل إنها تضم أيضاً — بشكل سيريالى شخصية الأديب التشيكى الأشهر فرنز كافكا (١٨٨٣—١٩٢٤) وهو مايؤكد على أن أحداث براج قد اضطرت حتى الموتى إلى البحث عن منفى اختيارى ، بعد أن يمثلون التراث القومى ذاته .

وهذا المزج بين الواقعية الصريحة ، والسيريالية الغامضة ، تسرى فى أسلوب الفيلم كلة ، مما يوحى — على نحو ربما لاتستطيعة الواقعية المباشرة — بتلك الرغبة الجامحة التى تستحوذ على أستاذ الجامعة بالعودة إلى الوطن ، وهى الرغبة التى نراها متجسدة على الشاشة عشرات المرات ، لكن نكتشف فيها بعد أنها ليست سوى حلم يقظة لايفيق منه بطل الفيلم .

وحين ينجح البطل — بشكل تعبيرى غامض — فى العودة إلى براج ، تكون المفارقة هى سقوطه — بالمصادفة البحتة — فوق مقبرة الجنود السوفييت فى براج ، يحرسها جندى سوفييتى يثير السخرية لدى المشاهد لسذاجته البالغة ، كما تعيد إلى الأذهان الوجود الذى تشكلة الضغوط السوفيتيه داخل تشيكوسلوفاكيا حتى اليوم ، والذى يتمثل فى الفيلم فى . . المقبرة ! وينتهى الفيلم باكتشاف البطل أن براج ماتزال ترفضة ، وأن يرحل من جديد ، وأن يبحث مرة أخرى عن اشارة تقول : «اتبعنى ؟ »

الدودة ، فى قلب التفاحة :

إلى جانب تلك الأفلام التى وجهت نقداً لتدخل الاتحاد السوفييتى فى السياسات الداخلية لبلدان الكتلة الاشتراكية الأخرى ، وتهديده لهويتها القومية ، فقد عرضت فى مهرجان موسكو الأخير أفلام أخرى ، تحاول أن تسبر أغوار — النظام الاشتراكى ذاتة ، لتكشف عن مثالبه ، وتوجه إليه نقداً حاداً ، جاء فى صورة ضمنية رمزية فى بعض الأفلام ، صريحة صارخة فى أفلام أخرى .

ولعل أهم تلك الأفلام التى استخدمت لرمز فى التعبير عن خلل النظام فى البلدان الاشراكية هى : « جرثومة الجواد الجامح » للمخرجة التشيكية فيرا شيتيلوفا ، و « آلة التنبؤ بمصير يسوع المسيح » للمخرج المجرى ميكلوش يا نشكو (وهما الفيلمان اللذان عرضا داخل المسابقة) ، وفيلم « مانفيستو » لليوغسلافى دوشان ماكفييف (خارج المسابقة) ، ومن الملفت للنظر أنها جاءت جميعها من داخل المعسكر الاشتراكى ذاته .

فى فيلم شيتيلوفا تعود المخرجة إلى عالمها الأثير الذى دارت حوله معظم أفلامها الأخيرة ، وهو عالم المراهقين والشباب وحياتهم فى المجتمع المعاصر . وقد اكتسب هذا العالم فى افلامها السابقة بعداً كابوسياً بسبب المبالغة فى تصوير الشخصيات حتى تبدو أكبر من حجمها الواقعى ، لكنه فى الفيلم الأخير « جرثومة الجواد الجامح » يكتسب بعداً شديد الواقعية رغم تمسكها بالأسلوب الانطباعى فى التقطيع المونتاجى ، والكادر المائل فى أغلب لقطات الفيلم ، وحركة الكامير المعقدة التى قد تربك المشاهد فى بعض الأحيان .

وقد يبدو خادعاً للمشاهد أن الفيلم يدور حول مشكلة جرثومة الإيدز التى قد تنتشر بين مجموعة من الأصدقاء نتيجة تصرفاتهم الطائشة ، مما يخلق فزعاً وكراهية شديدين بينهم (والفيلم بالفعل يطرح تلك المشكلة فى نهايتة) ، لكن الحقيقة أن الفيلم يدور حول (جرثومة) أكثر عمقاً وتأثيراً فى البناء الاجتماعى (فى المجتمع الاشتراكى بالطبع كما يقدمه الفيلم على نحو واضح) ، جرثومة تجعل من الفساء والانحراف والتحلل طرقاً مشروعاً للبقاء على قيد الحياة .

وعلى الرغم من اللمحات الكوميدية الساخرة التى تتخلل أحدث الفيلم ، فإن كل التجارب الانسانية لشخصياته تنتهى



دائماً إلى الإحباط ، ويخيم تشاؤم قاتل على الحاضر والمستقبل .

أما فيلم يانشكو فإنه يبدو أكثر تشاؤماً فى الحاضر ، وشكاً فى المستقبل . وعلى عكس مايوحى به عنوان « آلة التنبؤ بمصير يسوع المسيح » ، ليس هناك فى الفيلم تناول لأى قضية دينية ، بل إن موضوعه (وليس هناك أية قصة) يدور حول مخبر سرى يحقق فى جريمة غامضة ، لكن الغموض والتشتت يسيطر على الفيلم ذاته ، وتتداخل الأزمنة الدرامية حين يستخدم يانشكو جهازى فيديو وتليفزيون موجودين فى موقع التصوير ، ويظهران على الشاشة لنرى فيهما ماسوف يحدث فى المستقبل للشخصيات التى نراها .

ويقول يانشكو أن هذا الغموض استوحاه من فيلم « تكبير » أو « انفجار » لأنطونيونى ، وإن كان أسلوب الفيلم ـ بل موضوعه أيضاً ـ يذكرك ببعض أفلام جودار . ويضيف يانشكو أنه لايريد أن يحكى أى قصة ، بل إن مايسعى إليه هو أن يترك انطباعاً بالتشوش والشك فى كل ما هو متعارف عليه ، وأنه إذا كان هناك اليوم من يشكك فى وجود يسوع المسيح ، فسوف يكون هناك ـ بعد ألفى عام ـ من يشكك فى وجود كارل ماركس .

ويأتى فيلم « مانفيستو » لماكفييف (وهو من أنتاج وتوزيع شركة كانون التى يملكها اسرائيليان) ليؤكد أن هذا المخرج الشهير قد أضاع فى هذا الفيلم حرفيته العالية ليقدم مزيجاً من الكوميديا الخفيفة ، والبورنوجرافيا الجنسية الفاضحة ، على خلفية تاريخية تعود إلى يوغوسلافيا عام ١٩٢٠ ، فى وقت كانت الثورة البلشفية تمثل تهديداً للمجتمع اليوغوسلافى ، وحين كان المجتمع ممزقاً بين الثوريين من ناحية ، والموالين للامبراطوريات الآفلة من ناحية أخرى .

لكن ما كفييف فى الحقيقة يبدو ساخراً من الجميع : المناضلين والسلطه ، ورقيقى المشاعر وقساة القلوب ، مما يجعل الفيلم ـ الذى يذكرك على نحو ما بمسرحية تشيكوف « بستان الكرز » ـ يحمل ادانة مريرة ، وشديدة القسوة ـ بل شديدة الوقاحة أيضاً فى بعض الأحيان ـ للتاريخ ولكل العمليات التاريخية ، الرجعية منها والثورية .



المفاجأة الأخيرة :

كاد المرء يتصور ـ عندما اقترب المهرجان من نهايته ـ أنه لم تعد هناك مفاجآت جديدة من ذلك النوع الذى يحدث (للمرة الأولى) فى موسكو هذا العام ، بعد كل تلك المفاجآت التى شهدتها أيامه الأولى .

لكن آخر أيام المهرجان حمل مفاجأة جديدة فى الخروج على قواعد اختيار الأفلام التى تعرض داخل المسابقة ، والتى تنص على ألا يعرض أكثر من عشرين فيلماً ، وبشرط ألا يكون أحد هذه الأفلام قد عرض فى مهرجان سابق ، سواء داخل المسابقة الرسمية أو خارجها .

فقد تم فى اللحظة الأخيرة ، من اليوم الأخير ، الموافقة على ادخال الفيلم اليوغوسلافى « كيف سقينا الفولاذ » للمخرج الشاب يلنيك ، على الرغم من عرضه السابق فى مهرجان ميونخ ، ولكى يصبح عدد الأفلام فى المسابقة (للمرة الأولى) واحداً وعشرين فيلماً .

وكان لابد أن يثير ذلك الاستثناء غير المسبوق فضول المشاهدين ، الذين تزاحموا على مشاهدة الفيلم . لكن المفاجأة الحقيقية كانت أن هذا الفيلم حمل نظرة ساخرة وشديدة الهزل والمرارة معاً تجاه ، النظم الاشتراكية ، أكثر مما ذهب إليه فيلم آخر فى المهرجان .

ويدور الفيلم حول مصنع بدائى للصلب ، تديره ادارة فاسدة ولاهية لا تهتم إلا بمصالحها الخاصة ، ويعمل فيه عمال مستهترون هازلون لا يجدون تعويضاً حقيقياً فى حياتهم اليومية سوى الجنس ، والمزيد من الجنس ، ولهو ينتهى ـ كما فى « جرثومة الجواد الجامح » ـ إلى الاحباط والكآبة .

وتكون ذروة الفيلم ـ الذى تدور أحداثه فى الزمن المعاصر ـ هى ظهور كارل ماركس (!) شخصياً ، يطوف فوق المصنع سعيداًبما أثمرته نظريته ، مثيراً سخرية المتفرج الذى كان قد رأى بالفعل أن التجربة الاشتراكية ـ كما عرضها الفيلم ـ ليست إلا أكذوبة كبرى .

* * *

وإذا كان اتحاد السينمائيين السوفييت قد أعلن فى نشرة المهرجان الرسمية (العدد الثانى)أن الفنانين السوفييت المعاصرين يعلنون عن ادانتهم (!) للواقعية الاشتراكية ، وأنهم لايعرفون ولايريدون أن يعرفوا ماذا تكون تلك الواقعية الاشتراكية ، فهل يعبر ذلك ، فى مستوى أكثر عمقاً ، وفى ضوء الافلام التى توجه نقدها المرير للاشتراكية ، عن أن إحدى القوتين العظمتين ، تقف اليوم فى مفترق الطرق ، وأنها بعد سبعة عقود من النهج الاشتراكى قد باتت على أبواب ادانة الاشتراكية ذاتها ؟

سؤال سوف يجيب عليه المستقبل ، كما سوف يجيب على سؤال : هل سوف ينتصر الوجه الجديد لمهرجان موسكو ، أم سوف يعوده وجه الأصيل ؟ ◆



المجلة الثقافية الأولى

أدب ● فكر ● فن

تصدر

منتصف كل شهر

شعر

مقاطع لسلطانة الحروف

عبد الناصر عيسوى

(١)

كنتُ صبيًّا يستهويه الشعرُ . .
فيطلُع للأغصان ويجلسُ . .
متحداً بالطير ويهدلُ . .
كان يبادلُنى الطير هديلاً بهديلْ
كنتُ صبيًّا يستهويه الترتيلْ
حذَّرنى الصيادُ فقطعتُ جناحىَّ . .
ومارستُ اللغةَ التأويلْ
حين اشتدَّ علىَّ الشعرُ . .
ذهبتُ أقصُّ على الفتيات اللَّوثةَ . .
رُحتُ أشيِّدُ مملكةً من لغة الأرضِ . .
وأبحثُ عن ترتيبٍ آخرَ للأشياءِ . .
فغبتُ . . وطاوعنى الشعرُ . .
فطالعتُ السلطانة عبر حروفٍ . .
تُرسلها للفقراءِ ولا تتراءى
فطرحتُ تراكُمَ أيامى أسئلةً . .
حيث تُشكّل أجوبةً . .
من لغةٍ قابلةٍ للنور وقابلة للتأويلِ . .
فيأخذُنى التأويل . . وتأخذنى للصحوِ . .
فأحببتُ السلطانة حين مررت . .
على منتصفِ الكونْ
فحبيبتىَ النورانيةُ تسكنُ . .
فى منتصف الشعر ، وفى منتصف الكونِ . .
وفى منتصف الألوانْ
قلتُ : فإنى أعشق هذا الشعرَ . .
وهذا الكونَ ، وتلك الألوانْ
لكنى يا محبوبتىَ النورانيةْ
ملتصقٌ بالأرض ومغتسل فى الأدرانْ
قالت : لك مُغتسل فى شلالات الأضواءِ . .
وفى أنهار الألوانْ
فاكتُبنى فى الشعر الجوهرْ
فأنا الضوءُ الجوهرْ
وأنا اللونْ

* * *

(٢)

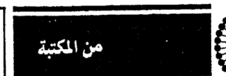
إن انسياب الضوء فى عينىَّ . .
مرهونٌ بوجهكِ . .
فارفعى عنى الغشاوةَ . .
وامنحينى رؤيةً علويّةً . .
لا تتركينى عند هذا العالمِ السفلىِّ . .
إنى واهبٌ نفسى إليك . .
فكدِّسى الأضواء حول الجمجمةْ
قالت : تعبتُ ، وشوقُك المذبوحُ . .
يجعلنى أبوحُ . .
فإن أردت الرؤية العلوية . . اذهبْ
عند أول هذه الأضواءِ . .
وابتدىء القصيدْ .

* * *

(٣)

للضياء سُيولهْ
والفتى غارقٌ فى الطفولهْ
فحبيبته محضُ ضوءْ
الفتى مُولعٌ ، والحبيبةُ . .
تغسِلُهُ بأشعّتها ، ثم تتركُهُ
غارقاً فى البريقْ
فتوسوسُ فيه الضياء فيشربُها
ويغنى على كأسه ويذوبْ
وتقول الحبيبةُ :
موعدُنا كل يومْ ◆





قراءة فى رواية
« تلك الرائحة »

رواية : صنع الله إبراهيم
نقد وتحليل : د. حامد أبو أحمد

٩٤ ● القاهرة ● العدد ٩٩ ● ١٥ صفر ١٤١٠ هـ ● ١٥ سبتمبر ١٩٨٩ م ●

تمهيد

نشرت قصة « تلك الرائحة » لأول مرة عام ١٩٦٦ . ولعله كان من الأفضل أن نقول « طبعت » بدلاً من « نشرت » لأنها لم تكد تطبع حتى صدر الأمر بمصادرتها . وكان المؤلف قد تمكن من استخلاص بعض النسخ وقام بتوزيعها على أصدقائه ومعارفه من الكتاب والصحافيين ، وهؤلاء لم يصلهم نبأ المصادرة فى الوقت المناسب ، ومن ثم ظهرت بعض التعليقات فى الصحف والمجلات بينما كان الكتاب يرقد فى مخازن وزارة الداخلية حسب تعبير صنع الله إبراهيم مؤلف القصة(١) .

وأظن أننا الآن ، بعد مرور أكثر من عشرين عاما على هذه الحادثة ، نتصور أن موضوع المصادرة كان شيئا طبيعيا يتفق تمام الاتفاق مع منطق الأمور . فقد علمتنا التجارب والأحداث أن مثل هذه الكتب لابد أن تصادر وأن تتهم . فليست هذه - إذن - أول مرة فى تاريخ المصادرة . فقد صودرت من قبل ذلك بسنوات طويلة (فى النصف الثانى من القرن التاسع عشر) قصة « مدام بوفارى » للكاتب الواقعى الفرنسى الشهير جوستاف فلوبير ، وصدر فى ذلك حكم من المحكمة يقول : « إن فيها واقعية تعنى رفض كل ما هو جميل ، وكل ما هو حسن . وأحداثها منافية للآداب وللروح ، ثم إنها مخلة بالأخلاقيات العامة والعادات الطيبة » . وبعد ذلك بحوالى نصف قرن تقريبا (فى العشرينيات من القرن الحالى) أصدرت المحاكم فى أوربا حكما آخر على قصة أخرى هى قصة « أوليس » للكاتب الإيرلندى جيمس جويس يقول : « إنه نص شديد البذاءة والفحش والدعارة وقلة الأدب . وهو جالب للقرف . وإن مجرد وصفه بالتفصيل أمر تعف عنه(٢) المحكمة » .

وكان جويس ، عندما انتهى من كتابة قصة « أوليس » فى بداية العشرينيات ، لم يجد أحدا يجرؤ على طبعها ، سواء فى بريطانيا أو فى أمريكا ، حتى عثر - بمساعدة بعض من كانوا يعيشون فى باريس فى ذلك الوقت من الكتاب الأمريكيين مثل أرنست هيمنجواى ووليم فوكنر - على فتاة أمريكية افتتحت مطبعة بباريس ولديها الشجاعة الكافية لطبع الكتاب . ومن أجل تمويل الطباعة طلبوا اكتتاب بعض عشاق الأدب ، وكان من بين الذين ساهموا فى الاكتتاب وينستون تشرشل ، لكن الكاتب المسرحى الشهير جورج برنارد شو ، وكان قد قرأ بعض أعمال جويس السابقة ، اعتذر عن ذلك فى لباقة . وقد صدر الكتاب بالفعل عام ١٩٢٢ ، وحاولوا إرسال عدد من النسخ لانجلترا وامريكا فصودرت هذه النسخ فى الجمارك ، ويقال انها احرقت ، ولم يبق منها الا نسخة واحدة احتفظ بها رجال الجمارك فى نيويورك خفية .

حدث كل هذا على الرغم من ان المشاهد الجنسية فى قصة « أوليس » جاءت فى تيار الوعى ، وكانت تعتبر شديدة السذاجة إذا قورنت بما يكتب أو يحدث حاليا فى أوربا وأمريكا . وقد ظل التحريم مفروضا على قصة « أوليس » حتى منتصف عقد الثلاثينات ، وفى ذلك يقول أحد معاصرى جويس واسمه أنطونى بورجيس : « فى عام ١٩٣٤ استطاع مدرس التاريخ بالمدرسة التى كنت أدرس بها أن يحصل على نسخة من قصة « أوليس » مطبوعة فى ألمانيا النازية » . أما المعركة الأدبية فقد ظلت محتدمة حول « أوليس » وحول أعمال جيمس جوليس بعامة حتى فترة متأخرة .

وشىء من هذا القبيل حدث أيضا مع قصة « تلك الرائحة » : صادرتها القيادة السياسية فى أول طبعة ، ووجد الكثيرون فى الكتاب مادة للتفكة والسخرية ، واتخذ فى بعض المواقف دليلا على ما وصل اليه « الشيوعيون » من تبذل وانحلال ، كما يحكى صنع الله إبراهيم . ودارت معركة أدبية حوله : بعض الأدباء رأوه بمثابة ثورة فى فن القصة مثل الدكتور يوسف إدريس الذى كتب فى تقديمه للكتاب عام ١٩٦٦ يقول : « إن تلك الرائحة » ليست مجرد قصة ولكنها ثورة ، وأولها ثورة فنان على نفسه ، وهو ليست نهاية ولكنها بداية أصيلة لموهبة أصيلة . بداية فيها كل ميزات البداية ، ولكنها تكاد تخلو من عيوب البدايات لأنها أيضا موهبة ناضجة » . وفى المقابل كانت هناك حالة تقزز عبر عنها خير تعبير الأستاذ يحى حقى - وكان أحد الذين حصلوا على نسخة من النسخ المستخلصة - فى مقال له فى عموده الاسبوعى بجريدة « المساء » قال فيه : لازلت أتحسر على هذه الرواية القصيرة التى ذاع صيتها أخيرا فى الأوساط الأدبية ، وكانت جديرة بأن تعد من خيرة إنتاجنا لولا أن مؤلفها زل بحماقة وانحطاط فى الذوق ، فلم يكتف بأن يقدم إلينا البطل وهو منشغل بجلد عميرة (لو اقتصر الأمر على هذا لهان) لكنه مضى فوصف لنا أيضا عورته لمكانه بعد يوم ورؤيته لأثر المنى الملقى على الأرض . تقززت نفسى من هذا الوصف الفزيولوجى تقززا شديدا لم يبق لى ذرة من القدرة على تذوق القصة رغم براعتها . إننى لا أهاجم أخلاقياتها ، بل غلظة إحساسه ومجاجته وعاميته . هذا هو القبح الذى ينبغى محاشاته ، وتجنيب القارى تجرع قبحه » .

لغة صادمة

كانت لغة صنع الله إبراهيم - إذن - فى هذه الرواية صدمة للأوساط الأدبية ، سواء على مستوى الايجاب أو على مستوى السلب لأنها كانت لغة جديدة فيها الكثير من المباشرة والابتذال ، وفيه جرأة شديدة فى التعبير عن المشاهدة الجنسية بطريقة فزيولوجية يأنف منها الحس ، وإن كنا سنرى فيها بعد إن هذه المناظر الجنسية لم تكن إلا تعبيرا عن القهر فى أقسى صوره . ولكن ليس ثمة جدة مطلقة فى أى شى . إن صنع الله إبراهيم لم يأت بهذه اللغة من فراغ ، فقد رأينا ما حدث بالنسبة

لقصتى « مدام بوفارى » و« أوليس » . كانت المشاهد الجنسية فى هاتين القصتين صادمة أيضا لمعاصريهم لدرجة أن المحاكم وجدت نفسها طرفا فى القضية . وإذا أخذنا مثلا من قصة « أوليس » نجد مؤلفها الإيرلندى يقول فى لغة صادرة مباشرة عن تيار الوعى وتخلو من علامات الفصل : « آه لذيذ كل هذا البياض من شابة رأيت سروالها القذر حتى أعلاه احتلمت نحن طفلان طفل سيىء جراس دار لينج هى معه السرير نصف دورة يضعون أشياء سخيفة عند راءول عطر زوجتك شعر أسود منحنيات آنسة عيون شابة مالقى سنوات مثقلة بالأحلام تعود للزقاق أجندة يُغمى عليها حبيبتى علمتنى عامها الذى يأتى سراويل فى مأتاه»[٤] ، فهذا مونولوج يمضى بدون أى رابط أو قاعدة أو منطق ، وتتخلله كلمات مما نصفها بالفاحشة ، وهى كلمات صادرة من أعماق الوعى بلا أى حجاب ، وتجد صعوبة شديدة فى نقلها إلى أى لغة أخرى .

وفى الفترة التى كتب فيها صنع الله إبراهيم روايته (فى الستينيات) كانت هذه اللغة قد أصبحت فى أوربا وأمريكا شيئا عاديا لا يصدم ولا يثير دهشة . لكننا نلاحظ هنا شيئا ، هو أن اللغة فى رواية « أوليس » كانت صارمة من جميع الجوانب : من جهة المباشرة فى التعبير عن الجنس ، وفى هذا تقترب منها لغة صنع الله إبراهيم فى « تلك الرائحة » ، ومن جهة أخرى كانت صادمة فى طريقه بناء اللغة نفسها ، فقد أخذ جويس يتلاعب - إن صح هذا التعبير - باللغة الانجليزية ، ففصل حيث لا يجب فصل ، ووصل حيث لا يجب وصل ، واخترع كلمات جديدة ، أو جزأ الكلمة الواحدة . وقد قيل إن جيمس جويس كان مثل جوستاف فلوبير يقضى يوما كاملا أحيانا فى كتابة جملتين فقط . أما لغة صنع الله إبراهيم فى « تلك الرائحة » فقد جاءت - حسبما ذكر الأستاذ محمود أمين العالم فى دراسته « ثلاثية الرفض والهزيمة » - مزدوجة فى بنيتها ، وتتكون من مستويين هما : لغة السرد التفصيلى التقريرى المباشر ولغة الحلم والتأمل وتذكر الماضى التى هى أقرب إلى أن تكون لغة غنائية .

وفى الفترة التى كتبت فيها « تلك الرائحة » أيضا كان ثمة اتجاه يلقى انتشارا ورواجا فى العالم كله يتمثل فيما يمكن أن نسميه « جمالية القبح » . وهو اتجاه يعد امتدادا وتعميقا لاتجاهات سابقة ظهرت فى « تيار الوعى » أو فى « الرواية الجديدة » .

وكان هذا الاتجاه يمثل - فى تلك الفترة . فى امريكا اللاتينية أحد تيارات ما سمى بـ « الواقعية البنائية » . وأهم ما يميز اتجاه القبح هذا هو استخدام جمل وعبارات فاحشة ، والتعبير عن الجنس بطريقة واضحة مباشرة ، وتضمن القصة بعض الكلمات والجمل من اللغة الشائعة على ألسنة العامة مثل الشتائم والمداعبات الداعرة وما إلى ذلك مما يأنف منه الجنس البرجوازى المتأنق . وقد دخلت هذه الكلمات والتعبيرات العارية فى نسيج الأسلوب القصصى بهدف جمالى جديد يستهدف غرس رؤية جديدة للواقع وللإنسان وللعالم . وقد لقى هذا الاتجاه هجوما عنيفا من جانب عدد كبير من النقاد الذين وصفوه بالقبح والابتذال . ولكن المدافعين عنه يقولون إن هؤلاء لم يدركوا القوة التعبيرية الكامنة فيه لإظهار بعد جديد[*] من أبعاد الواقع .

كما شهدت فترة الستينيات - ومن قبلها الخمسينيات - انتشار أفكار التمرد والعبث واللامعقول . ولقيت أعمال الكاتب الفرنسى الشهير البير كامى مثل « الغريب » و « المتمرد » و « الطاعون » و « أسطورة سيزيف » و « سوء تفاهم » رواجا كبيرا فى الأوساط الأدبية عندنا فى ذلك الوقت . وانتشرت الكتابات عن « الرواية الجديدة » وغيرها من اتجاهات الكتابة فى أوربا . وكان صنع الله إبراهيم وأبناء جيله على وعى كامل بكل هذه التجارب طبقا لما ذكر هو نفسه فى تقديمه للقصة . وقد جاء فى الكلمة التى وضعت على غلاف الطبعة الأولى ووقعها كل من كمال القلسن ورؤف مسعد وعبد الحكيم قاسم ، واعتبرت بمثابة ما نيفستو للجماعة الجديدة : « . . . هذه الأسماء التى لم تتعودها ستقدم إليك فنا لم تتعوده أيضا . فنا يعانى محاولة التعبير عن روح عصر وتجربة جيل . عصر اختفت فيه المسافات والحدود وتفتحت فيه آفاق رائعة ، وتهددته الأخطار وانهارت فيه الأوهام ، ونفذ فيه الإنسان إلى حقيقة الوجود »[٦] .

الواقع القبيح

أغلب الظن عندى أن صنع الله إبراهيم عندما هم بكتابة هذه الرواية - بتجميع ما تناثر عنده من أوراق ومذكرات - قد توقف طويلا إزاء الطريقة التى سوف يتعامل بها مع اللغة ، وكانت أمامه طريقتان : إما أن يحاول خلق عالم أكثر جمالا وبساطة من عالمنا ، بحيث يأتى الأدب متفائلا نابضا بأجمل المشاعر ، على حد تعبير الكاتب الفرنسى موباسان الذى أورده صنع الله عرضا فى سياق روايته (ص ٤٥) ، وإما أن ينقل الواقع كما هو بقبحه ودمامته . وقد انتصر هذا النهج الثانى فسلكه المؤلف بالفعل وقدم لنا هذه الرواية الصادمة للنفوس الحساسة . وكان لديه مبرر فى انتهاج هذا النهج عرضه فيما بعد فى المقدمة التى أشرنا إليها حيث قال : « ألا يتطلب الأمر قليلا من القبح للتعبير عن القبح المتمثل فى سلوك فزيولوجى من قبيل ضرب شخص أعزل حتى الموت ووضع منفاخ فى شرجه ، وسلك كهربائى فى فتحته التناسلية ؟ وكل ذلك لأنه عبّر عن رأى مخالف أو دافع عن حريته أو هويته الوطنية ؟ ولماذا يتعين علينا عندما نكتب ألا نتحدث إلا عن جمال الزهور وروعة عبقها ، بينما الخراء يملأ الشوارع ومياه الصرف الملوثة تغطى الأرض ، والجميع يشمون الرائحة النتنة ويشكون منها »[٧] .

إن رواية « تلك الرائحة » تنسب إلى الواقعية ، لكنها ليست الواقعية التقليدية المعروفة القائمة على السرد والحكاية والعقدة ولحظة التنوير والخاتمة والأحداث والشخصيات ، وإنما هى الواقعية الجديدة التى تختلف كل الاختلاف عن الواقعية السابقة . إن الواقعية هنا تقوم على التقاط جزئيات الواقع وتسجيلها - حتى ولو فى شكل مذكرات يومية - ثم تشكيلها وصقلها وتقديمها فى لغة تقريرية مباشرة . وفى الوقت نفسه يحاول المؤلف ، بواسطة تيار الوعى أن يسترجع أحداثا سابقة ويربط بينها وبين الواقع الراهن مستخدما فى ذلك التكنيك المعروف باسم « الفلاش باك » . ولأن الواقع مؤلم ومثير للقرف فقد فضل المؤلف أن ينقله إلينا بهذه اللغة السردية المباشرة التى جاءت فى كثير من الأحيان أقرب إلى العامية منها إلى الفصحى . بل إن هذا الهدف جعل الكاتب يتساهل كثيرا فى صياغة العبارة ، حتى لتأتى مفككة مهلهلة النسج مثل قوله : « وتلك المرة التى كان الراديو دائرا فيها » (ص٣٧) ، وقوله : « إنه يقضى النهار كله فى الخارج يشرب الخمر ويدور على أقاربه يشحذ منهم » (ص ٥٢) ، وقوله : « ولم أعرف ماذا أقول له وأنا لى مدة لم أحاول أن أراه » (ص ٥٣) . وقد تأتى العبارة غير مبنية عن قصده ، مثل قوله : « ثم وقعت عينى على ساعة الحائط فقفزت واقفا وأسرعت إلى الباب وقفزت إلى الشارع . لم يكن هناك وقت على موعد مجىء العسكرى » (ص ٣٢) فهو يريد أن يقول : « كان موعد مجىء العسكرى قد حان أو أزف » . ثم

قد تأتى الجملة مشتملة على خطأ أسلوبى ، وهذا يتكرر كثيرا بل نجده أيضا فى اللغة الثانية التى قلنا إنهاأقرب إلى الغنائية ، مثل قوله : « وفى الظلام كنا نرقد ونلتصق ببعض فى عنف لننسى العالم وكل شىء » (ص ٣٣) ، فهو يريد أن يقول : « ويلتصق بعضنا ببعض » . والتعبير الأمثل هنا هو « يلتصق كل منا بالآخر » ، أو قوله : « وتصورتهما بجوار بعضهما على الفراش » (ص ٣٧) وقوله : « وقلت لها إننا كنا نفعل هذا دائما عندما نريد أن نكلم بعضنا أو نحذر بعضنا » (ص ٤٤) والصحيح « نكلم بعضنا البعض أو نحذر بعضنا البعض » . وفى القرآن الكريم « وأقبل بعضهم على بعض يتلاومون » (سورة ن) ، وقوله تعالى : « وإذا ما أنزلت سورة نظر بعضهم إلى بعض هل يراكم من أحد (سورة التوبة آية ١٢٦) . وهناك أمثلة أخرى كثيرة للأخطاء الأسلوبية واللغوية التى تخلص منها صنع الله إبراهيم بالكامل فيا بعد . فقد اكتسبت لغته (حتى السردية أيضا) فى قصص « نجمة أغسطس » و « اللجنة » و « بيروت . . بيروت » قدرا كبيرا من الدقة والإحكام والمحافظة على سلامة العبارة . وهذه اللغة المحكمة لها أصل - كما أسلفنا - فى قصة « تلك الرائحة » فى ذلك المستوى الثانى الذى أسماه الأستاذ العالم بالمستوى الحلمى أو الغنائى أو التفجيرى الذى يأتى فى شكل ذكريات يغلب عليها الطابع الانفعالى أو فى شكل تأملات يغلب عليها الطابع العقلى(٨) . وتبلغ لغة هذا الجزء حد الشاعرية أحيانا ، لكن الكاتب لا يلبث أن يعود إلى طريقته السردية . يقول مثلا : « كانت عيناها نجمتين فى فضاء ساكن . وكنت سابحا فى الفضاء ، ضائعا . وكان بالليل عندما التقت عيوننا » (ص ٤٧) وانظر كيف كسر هذا التداعى الشاعرى بكلمتى « وكان بالليل » .

إن إشكالية الموضوع (أو التيمة Tema) فى قصص صنع الله إبراهيم لا يكتنفها الكثير من الصعوبات . ذلك أن دراسة رواياته جميعا منذ « تلك الرائحة » حتى « بيروت . . بيروت » تحملنا بسهولة نحو اكتشاف الموضوع المركزى الشامل ، أو المحور الرئيسى الذى يمثل العمود الفقرى لكل أعماله الروائية . هذا المحور هو « القهر » ، وحوله تدور كل حلقات الموضوع عند صنع الله إبراهيم .

وفى قصة « تلك الرائحة » يتبدى القهر فى مستويات ثلاثة : المستوى الأول هو المستوى السياسى ، والثانى هو المستوى الاجتماعى ، والثالث هو المستوى الفردى . وثمة علاقة جدلية تربط بين هذه المستويات الثلاثة يتولد عنها هذا العالم القبيح المخيف الذى يثير الرعب والتقزز فى آن واحد . وبتعبير آخر فإن هذه المستويات تتداخل وتتفاعل حتى تشكل هذا العالم القبيح .

فالقهر السياسى هو الذى أدى إلى دخول البطل السجن ، ومكثه فيه مدة طويلة دون ذنب جناه اللهم إلا مخالفته لأصحاب السلطان فى الرأى . والقهر الاجتماعى هو الذى اضطره أن يعود ليبيت مرة أخرى فى زنزانة قسم البوليس ، ويحشر فى حجرة ضيقة مليئة بالبق ضمن زمرة من المسجونين والمقبوض عليهم يمارسون بعضهم مع بعض بالقهر أحد صو الرذيلة ويمثلون بذلك أقسى صور القهر الفردى . ويفتتح المؤلف روايته بحوار فيه دلالة واضحة على القهر السياسى : « قال الضابط : ما هو عنوانك ؟ قلت : ليس لى عنوان . تطلع إلى فى دهشة : إلى أين ستذهب أو أين تقيم ؟ قلت : لا أعرف . ليس لى أحد . قال الضابط : لا أستطيع أن أتركك هكذا . قلت : لقد كنت أعيش بمفردى قال : لا بد أن نعرف مكانك لنذهب إليك كل ليلة . لنذهب معك عسكرى » . فسؤال الضابط له عن العنوان معناه أنه خارج لتوه من السجن . وكان المفروض أن يبدأ فى استنشاق نسيم الحرية ، لكن ثمة قهرا آخر يقف له بالمرصاد هو وضعه الاجتماعى وغربته فليس عنده مكان يأوى إليه . ولا يتركنا الكاتب نستنشق نحن الآخرين نسيم هذا الأمل فى الحرية فيذكرنا بسرعة بأن هذه الحرية سوف تظل منقوصة حتى ولو اوجد مكانا يأوى إليه ، لأن العسكرى لابد أن يعرف مكانه ليذهب إليه كل ليلة ، ويتأكد من التزامه بالأمر الصادر بتحديد إقامته من غروب الشمس إلى طلوعها كل ليلة . وهذا ما سوف يحدث بالفعل . فعندما أخذته أخته فيما بعد ، إثر خروجه من الحجز ، ووجدت له حجرة يقيم فيها فى مصر الجديدة ظل العسكرى يمر عليه فى كل ليلة ويوقع فى دفتر ثم ينصرف .

وصنع الله إبراهيم يضع كل مفاتيح الرواية فى سطورها الأولى . فمنها أيضا سوف نكتشف أن البطل - أو الأنا السارد - غريب عن أهله وعن أقرب الناس إليه . فعندما ذهب مع العسكرى إلى بيت أخيه - الذى لم يحدد له اسما - عله يجد المأوى عنده قابلة أخوه على السلم وأخبره أنه مسافر ولابد أن يغلق الشقة ، فتوجه إلى صديقه - لم يعين اسمه أيضا - عله يجد عنده ما لم يجده عند أخيه فقال له إن أخته هنا ولا يستطيع أن يقبله .

هو إذن إنسان مطرود منبوذ غريب . ولعل صنع الله إبراهيم كان متأثرا فى رسمه لهذه الشخصية بما قرأه فى أدب ألبير كامى ، وخاصة رواية « الغريب » ومسرحية « سوء تفاهم » . ففى هذه المسرحية ينزل البطل فى النزل المملوك لأمه وأخته ولا تتعرفان عليه ، ثم تطمعان فى ماله حتى وصل الأمر إلى قتله ، وبعد ذلك عرفت الأم أن الذى قتلته هو ولدها . هنا أيضا نجد بطل « تلك الرائحة » غريبا معزولا ، وأقرباؤه والناس من حوله بلا أسماء ، وحتى إن كانت لهم أسماء فليس لهم ملامح . وحتى أمه ماتت قبل أن يذهب إليها بأيام ولم تكن تحب أن ترى أحدا من ذويها . أما علاقاته بهؤلاء جميعا بالآخر(٩) بشكل عام فهى علاقة سطحية متهرئة تتمثل فى بعض الزيارات العابرة أو بعض التخيلات أو اللقاءات الجنسية التى لا تشبع رغبة ولا تنتهى نهاية طبيعية ، مما يضطره للجوء إلى صورة أخرى من صور القهر هو القهر الجنسى المتمثل فى الاستمناء . وهذه الصورة تتلاقى مع صورة القهر الأخرى التى تتم فى الحجز أو فى المعتقل ، وهى الصورة البشعة التى عرضها المؤلف فى الصفحات الأولى حيث يكون البرىء أو الضحية نائما ويفيق من نومه بعد أن يكون كل شىء قد انتهى .

وثمة وجه آخر لشخصية البطل تحدث عنه الأستاذ محمود العالم هو أن البطل أو « الأنا السارد » كما يسميه ، رغم أنه محور الرواية كلها إلا أنه محور يتحرك ولا يحرك على عكس إله أرسطو الذى يحرك ولايتحرك ! . إنه لا يكاد يدير حديثا أو يعمق حوارا أو يعبر عن رأى أو يحرك أو يفعل شيئا غير الزيارات للأهل والأصدقاء والمعارف . حتى الجنس كان يحققه فى شكل ملامسة خارجية ، دون إشباع كامل أو فى شكل عجز عن الممارسة أو فى شكل ممارسة ذاتية استمنائية ، ولكنه كان فى بحث دائم عنه كشكل من أشكال التحقق الذاتى والخلاص(١٠) .

وفى رأيى أن كل هذا يعود ، فى المقام الأول ، إلى القهر : القهر الذى أحس به فى السجن ، وأحس به بعد خروجه منه ، ورآه يمارس بأشكال مختلفة وصور متعددة فى كل مكان ذهب إليه .

والرواية فى مجملها إدانة للأوضاع التى بلغت بنا هذا الحد

من التدهور والانحدار . وفى كثير من الاحيان تأتى الإدانة واضحة صريحة فى شكل مقابلة بين الوضع الحالى وأوضاع الماضى . والأخيرة تأتى ـ عادة ـ فى المستوى الثانى للغة الذى تحدثنا عنه ـ وفيا يلى مقابلة من هذا النوع :

يقول فى صفحة ٥٦ : « وواصلت السير ، فعبرت شارع عدلى ، ثم ثروت . ومضيت فى اتجاه شارع سليمان ثم سرت فيه حتى الميدان . وكانت مياه المجارى تملأ الأرض والمضخات منصوبة فى كل مكان تحملها من داخل الحوانيت إلى الشارع . وكانت الرائحة لا تطاق » . وبعد ذلك بأسطر قليلة (ص ٥٧) يقول : « وكنا نأتى بالترام ، ونأخذه من الميدان

قبل أن يتحول إلى شارع الطاهر . وكنت أحب هذا الشارع الهادىء لأنه كان مليئا بالأشجار التى تتعانق أغصانها فوقه ، فى المتصف ، فتحجب عنه الضوء . . الخ »

وهذه الإدانة الصريحة المباشرة سوف تصبح إحدى اللوازم فى قصص صنع الله إبراهيم . وقد جاء فى رواية « بيروت . . بيروت » قوله لصديق لبنانى : « أنت أسعد حظا منا فى القاهرة . فنحن لا نحصل على دقيقة واحدة من المياه النقية ، فضلا عن انقطاع المياه الملوثة نفسها معظم النهار » (ص ٢٨) . وقوله : « الناس ملاحقون بطوابير الخبز والسجائر والدجاج ، بالأوبئة والضجة والقذارة ، وبانقطاع المياه والكهرباء والتليفون ، وبالمواصلات المستحيلة ، وبسباق التظاهر . الواحد منهم يتبعثر كل صباح عدة مئات من القطع ويعجز عن لم نفسه فى المساء مرة أخرى . حتى الكرامة الوطنية لم يعد لها معنى عندهم . فماذا تنتظر منهم ؟ ثم إن عبد الناصر قتل فيهم كل قدرة على العمل الجماعى » (ص ٥٦)

وهكذا تأتى روايات صنع الله إبراهيم واحدة بعد الأخرى فتكشف عن القهر الذى عانى ـ وما زال يعانى ـ منه الإنسان العربى وفى اعتقادى أننا عندما نؤرخ حضاريا واجتماعيا لهذه الفترة فإن قصص صنع الله إبراهيم سوف تكون أحد المصادر الهامة التى لابد أن نرجع إليها كى نبحث عما أصاب الإنسان المصرى والعربى من تدهور فى كل جوانب حياته .

هوامش

(١) انظر كلمة صنع الله إبراهيم ، « على سبيل التقديم » الطبعة الكاملة للرواية التى صدرت عن دار شهدى بالقاهرة ، عام ١٩٨٦

(٢) انظر فى ذلك مقالنا بمجلة « البيان » الكويتية ، العدد فى ١٩٤ ، مايو (آيار) ١٩٨٢ تحت عنوان « جيمس جويس وثورته الأدبية فى فن القصة » .

(٣) نقلنا هذه الفقرة من مقدمة صنع الله إبراهيم المذكورة .

(٤) انظر مقالنا المذكور بمجلة « البيان » .

(٥) انظر مقالنا بمجلة « العربى » ، الدكتور ١٨٧ تحت عنوان « فن القصة المعاصر فى أمريكا اللاتينية » .

(٦) المقدمة المذكورة ص ١٢

(٧) المقدمة المذكورة ص ١٠ ـ ١١

(٨) انظر محمود أمين العالم ، « ثلاثية الرفض والهزيمة ـ دراسة نقدية لثلاث روايات لصنع الله إبراهيم « تلك الرائحة » ، « نجمة أغسطس » ، « اللجنة » ، دار المستقبل العربى ص ٥٠

(٩) انظر « الأنا والآخر » ص ٤٤ من دراسة محمود أمين العالم المذكورة .

(١٠) المصدر السابق ص ٤٧ .

العودة إلى القصة القصيرة
وكر الوطاويط

قصص : احسان عبد القدوس

تحليل : شمس الدين موسى

صدرت أخيراً مجموعة قصصية جديدة للكاتب الكبير إحسان عبد القدوس ، بعنوان «وكر الوطاويط» ، والمجموعة تشمل عدداً من القصص التى نشرها الكاتب فى الفترة الأخيرة ، وقام مركز الأهرام للترجمة والنشر بتجميعها داخل كتاب بعد أن نشرها الكاتب على صفحات الأهرام ، وهى على الترتيب « وكر الوطاويط ، زئير فى الأحلام ، منتهى القوة ، على بركة الله يا ابنتى ، أحلامه تأخذه منى ، كان يصطاد سمكة » .

والملاحظ أن قصص المجموعة تطرح فيا تطرح قضية عودة إحسان للقصة القصيرة والطويلة بعد أن تركهما للرواية منذ سنوات طويلة ، فلقد كانت بدايات إحسان عبد القدوس التى عرفتها الأجيال السابقة عن الأجيال الشابة التى تعيش الآن ، كانت عبر مجاميع قصصية تلهفها الناس وتذوقوها ، لما فيها من جرءة فى التناول ، مع المغامرة فى طرح العلاقات الجديدة ، والخروج عن المألوف عما كان متبعاً فى ذلك الوقت ، وأذكر أن أهم تلك القصص احتواها كتابان بعنوان «صانع الحب ، وبائع الحب» اللتين كتبهما تحت تأثير ظروف سياسية جديدة طرأت على المجتمع جعلته يحجم عن الكتابة السياسية المباشرة ، التى عرفه بها القراء قبل ثورة يولية ١٩٥٢ . وكان لابد لشخصية الكاتب داخل إحسان عبد القدوس أن لا يسجن نفسه ، فمن ثم بدأ رحلته للكتابات الفنية التى نالت أكبر قبول ، وتجاوزت كتب إحسان عبد القدوس فى سنوات الخمسينيات كل الحواجز ، فكانت الأكثر مبيعاً فى الأسواق ، يتهافت عليها الشباب والشابات والكهول والشيوخ ، خاصة بعدما تحولت إلى شرائط مصورة .

وثمة قضية أخرى ترتبط بانصراف النقاد عن أدب إحسان عبد القدوس ، الذى تجاهله النقد عمداً ، فلم يلتفت إليه معظم النقاد إلا فيا ندر ، ولم ينل حظه من التقدير العلمى والأدبى الذى حظى به كتاب آخرون أمثال نجيب محفوظ ، ويوسف ادريس ، ويحيى حقى ، وتوفيق الحكيم . . . . . على الرغم من وجود عاملين أساسيين لابد إذا وجدا فى الأعمال الفنية ، أن يتنبه النقاد إلى تلك الأعمال وهما على وجه التحديد . . . .

١ - الغزارة والانتشار .
٢ - التأثير فى الناس .

وأظن أن إحسان عبد القدوس خاصة فى أعماله الأولى ـ بالخمسينيات كان أكثر الكتاب تأثيراً فى القراء بما أشاعه من إعلاء لقيم الحرية الفردية بالمفهوم البرجوازى ، مع الإعلاء من شأن الحب كقيمة مهمة ، وتشجيع العلاقات الإنسانية بين الشباب ، وكان لروايتيه أناصرة أو الطريق المسدود أكبر الأثر فى ذلك الوقت ، وذلك بالإضافة إلى غزارة انتاجه الروائى ، وانتشاره ذلك الانتشار الواسع . وربما يجد المتأمل أن الظروف الجديدة

التى كانت تتخلق فى المجتمع المصرى أو التى صاحبت صعود ثورة يوليه ١٩٥٢ ، وأفكارها الاجتماعية ، كانت سبباً فى عدم التفات النقاد إليه ، وأستطيع أن أوجزها ، بأن إحسان عبد القدوس على مغامرته الفنية فى تطويره للحدث لم يكن صاحب مغامرة فكرية ، فى وقت كانت تموج بالمجتمع تيارات فكرية عديدة من الوضعية إلى الماركسية ، إلى الوجودية ، مع ارتفاع صوت الطبقات الشعبية وشعاراتها ، والدعوة لبناء مجتمع جديد يسوده العدل وإذابة الفوارق بين الطبقات ، على غرار شعارات ثورة يولية الاجتماعية .

والشىء الآخر أن إحسان عبد القدوس وبحكم انتمائه القديم لم يكن منتمياً لعامة الشعب وطبقاته الفقيرة ، كما لم يكن منتمياً للفئات الصغرى من الطبقة البورجوازية التى عبر عنها نجيب محفوظ وحملت أعماله الكثير من طموحاتها الوطنية والاجتماعية ، بالإضافة إلى سبب آخر هام ، ويتلخص فى عدم اهتمام إحسان بلغة الأدب واستخدامه للغة الصحافة فى أعماله القصصية . . . . وأظن أن ذلك العامل ــ الأخير ــ كان له أكبر الأثر فى مجافاة النقاد له فى عصر كان لا يزال يعيش فيه طه حسين ، والعقاد ، وسلامة موسى لاعتماده على أسهل لغة فى توصيله أفكاره ، وهى لغة الصحافة اليومية ، التى وظفها إحسان فى أعماله الأدبية ، وهو ما أجاده وظل ملتزماً به حتى مجموعته الأخيرة «وكر الوطاويط» وأصبح إحسان بذلك رائداً لمجموعة كبيرة من كتاب القصة والرواية ، اعتمدوا تلك اللغة الخبرية السهلة . لغة السرد المباشر ، أو لغة التحقيق الصحفى ، وظل إحسان أهم فرسان تلك الكوكبة ، التى اشتملت على كتاب مثل فتحى غانم ، وصبرى موسى ، وعبد الله الطوخى ، وعبد الفتاح رزق ، ومحمد جلال . . . . .

وها هو صاحب «صانع الحب وبائع الحب» ، «لا أنام» ، «وأنا حره» ، «والنظارة السوداء» ، «وفى بيتنا رجل» . . . . يعود إلينا فى قصصه الجديدة «وكر الوطاويط» التى تظهر عليها جميع ملامح القصة التى كتبها إحسان من حيث اللغة المستخدمة ، والاهتمام بالسياسة ، وتسجيل ما يدور فى الواقع والمجتمع من أحداث تؤثر على مساراته ، فلقد اجتمعت فى تلك المجموعة نفس الخصائص على التفاوت بين قصة وأخرى ، من المباشرة ، وحتى استخدام الرمز . أو التعامل مع الأفكار بطريقة غير مباشرة .

ومن أهم قصص المجموعة ، قصة «وكر الوطاويط» ــ الطويلة جداً ، والتى يصل حجمها إلى حجم الرواية القصيرة ، فنرى فيها أن اهتمام الكاتب بالمجتمع بلغ مداه ، لكن بطريقة فنية وغير مباشرة ، على عكس القصة بعنوان «زئير فى الأحلام ، والحياة فى أقفاص» التى كان فيها الكاتب واضحاً بدرجة كبيرة تبتعد بالقصة عن الأنواع الأدبية ، إذا جاز لنا أن نطلق عليها وصف قصة ، فهى أقرب إلى التحقيق الصحفى حول شخصية من الشخصيات ظل الكاتب يرصدها طوال تطورها التاريخى حتى انطبق عليها العنوان ، الذى أعطاه الكاتب للقصة . فالبطل فى «زئير فى الأحلام ، والحياة فى اقفاص» يمثل أحد الشخصيات السياسية المعروفة ، كان له دور وطنى قبل الثورة عندما كان شاباً فى مقتبل سنوات الشباب لم يتجاوز الخامسة عشرة ، يتوافق تماماً مع المبادىء العامة ولا تشغله التفاصيل ، عندما تقوم الثورة يصبح واحداً من مؤيديها ، فلقد حققت كل ما كان ينادى به بصوت عال ، وهو الزعيم الخطابى الذى يلهب الجماهير ــ ذلك النوع من السياسيين عرفتهم مصر طوال تاريخها الحديث ــ وظل مؤيداً للثورة لفترة طويلة ، لكن سرعان ما رأى التناقض بين الشعارات والتصرفات ، ولأنه وطنى وملتزم ومؤمن بالثورة الحقيقية ، لذا فلقد عاد بسرعة لزئيره القديم ، والنتيجة أنه وجد نفسه فى النهاية داخل أحد المعتقلات مع غيره لعدة سنوات شعر خلالها أن الذى يحدث ما هو إلا سيرك سياسى ، فكل السياسين ليسوا إلا لاعبين فى السيرك ، وعندما رفض اللعب وفق قوانين السيرك ، أخذوه إلى المعتقل ، ذلك المكان النائى الذى ضم جميع المتمردين والرافضين والمطالبين بحرية الشعب . ويقول الكاتب عن بطله فى القصة . . .

«عاش سنوات طويلة وهو معتقل فى هذه الواحة البعيدة . . ولم يكن سعيداً ، ولكنه لم يكن أيضاً تقياً . . كان يعيش مزهواً بشخصيته القوية . . شخصية الأسد الذى لم يستطع الصياد الأكبر أن يحتفظ به فى القفص . وأن يستغله فى أداء ألعاب السيرك السياسى . .

والشخصية القوية تحتمل المعاناة دون أن تفقد الأمل . . وهو لا يزال يعيش الأمل فى أن يفرض وجود هذه الشخصية القوية . . شخصية الأسد الحر . . لا الأسد الذى يلعب فى سيرك» .

يظل البطل على هذا الحال حتى تحدث النكسة ، ويخرج من المعتقل ، لكنه لا يجد تغييراً ما أيضاً ، فنفس السيرك قائم مع تغيير اللاعبين ، ويذهب الحاكم ، ويأتى حاكم جديد ، يقول عنه أنه شجعه على الزئير مستفيداً من زئيره لفترة ، وبعد إنتصار ١٩٧٣لا يتحمل الحاكم صوت الأسد ، أو اللاعب القديم ، مع كل التغييرات التى ابتدعها ، واستوجبت رفضه ــ الأسد القديم ــ لها . وكان حظه مع الحاكم الجديد مثل حظه مع الحاكم القديم ، فلقد سجنه مع غيره من الزعماء السياسيين ، الذين يرفضون تصرفات الحاكم ، وهو يعلن رفضه دوماً لذلك ، فعلى الرغم من عدم رفضه السلام ، لكنه لا يستطيع أن يتحمل ذلك السلام . وعندما ينتهى الحاكم الجديد بالاغتيال يباغت البطل ــ الأسد ــ بحاكم جديد آخر له شروط مختلفة ، فلقد سمح للجميع بالزئير والصراخ ــ فكل واحد يقول ما يريده ، ويرفع صوته للدرجة التى يريدها ، الكل يزأر بلا حرج ، فلقد تغيرت جميع الشروط القديمة ، وأصبح يحس بحريته مع الآخرين ، يتقرب إليه المعارضون كما يتقرب إليه رجال الحزب الحاكم ، وهو مؤيد للنظام ، ويتوافق نفسياً مع الأسلوب الجديد ، مما يجعله يوافق من يعرض عليه الانضمام للحزب الحاكم ــ ولم لا ؟؟ ــ لكنه يرفض أن يكون نائباً فى البرلمان حتى لا يقال عنه ــ أنه من رجال الحكم ويفقد صفاته القديمة .

وسرعان ما يرى أنه لا يرى ما يرضى عنه ، ولأن مراسيه ارتبطت بالواقع الموجود ، وأصبح سياسياً واقعياً ، فلقد تزوج ابنة أحد أقطاب الحزب الحاكم ــ ويقول أنه رئيس وزارة بلا وزارة ــ عبيدة عبيد ، فهو زواج حزبى كما يعلن عنه ، كان يوصل نقده فيما لا يرضى عنه بطريقة جديدة لا يستخدم فيها زئيره المعروف ، فلقد أصبح قادراً على أن يبتلع زئيره قبل أن يطلقه حرصاً على الاستقرار ، فلم يعد ثائراً ، ولم يطالب بثورة شعبية ، إنه مستسلم للواقعية . . تلك كانت شخصية ــ معروف حمامة ــ بطل قصة زئير فى الأحلام بعد أن

تهاوت كما صورها الكاتب ، الذى نحس من سطور قصته أنه يقصد شخصية معينة ، يكاد يحددها بالإسم ، فنموذج «معروف حامة» كثير ، وهو البطل المتخلى عن بطولته ، أو الثائر القديم الذى يبيع تاريخه ، لكنه يبيعه فى نهاية عمره ، وبثمن بخس هو ذاته لا يرضى عنه ، فهو فى أعماقه يحس بالضعف الذى أصاب بنيانه السياسى ، فلقد تحول زئيره إلى مجرد كلام .. كلام لكن بصوت عال لا يصدقه أحد كما لا يصدقه هو .... تلك هى الشخصية التى سجل الكاتب ملامحها فى القصة ، التى تكاد تقترب من الربورتاج الصحفى .

وإذا كانت قصة زئير فى الأحلام تنتمى إلى ذلك القصص الواقعى التسجيلى ، الذى تكون إضافة الفنان فيه قليلة للغاية ، وذلك حتى يوصل ما يريد توصيله ــ فإن القصة الأولى «وكر الوطاويط» التى أخذ الكاتب إسمها تحمل عرضاً لجوانب الواقع فى مصر بطريقة مختلفة ، فلقد عاشت القصة عالم الصحافة المصرية من خلال أحد الفنانين ــ الرسامين ــ الذى شعر بتفرده فى الرسم ، فاختار رغم ظروفه الصعبة جداً أن يعيش حياة الفنانين ، فى وكر الوطاويط الكائن بحى الحسين ، وهو المكان الذى اختاره مجموعة من الرسامين كى يمارسوا فيه أعمالهم ، وهو مكان متواضع للغاية قليل الإمكانيات ، لكنه غنى بالوجود الإنسانى الذى يشيعه هؤلاء الفنانون الذين يستلهمون تجاربهم من حياتهم البسيطة بعيداً عن المظهرية والبهرجة والتمسك بالحياة البرجوازية ، التى يحيلها كبار الفنانين ، على الرغم من احتياجهم الشديد للأموال ، فقلما يبيع أحدهم لوحة من لوحاته ، لأن ما يقومون برسمه يكون غير مفهوم للناس ، ونابع عن شيطان الفن الخالص ، وهو ما لا يتفاعل معه الجمهور فى مصر ، فضلاً عن أن مستهلكى اللوحات الفنية والتماثيل فى مصر قليلون للغاية .

وسط الحاجة الشديدة يقبل البطل «مصطفى» أن يعمل كرسام بإحدى المجلات بعد أن يتوسط له صديقه رؤوف ، لكن المجلة لا تقرر تعيينه إلا بعد استشارة الأجهزة المختصة ، حيث لا يعمل أحد فى الصحافة إلا بعد موافقة الأجهزة . وعندما يحاول مصطفى الانطلاق بفنه بعيداً ، واستلهام تجارب جديدة ، وتعلم أساليب جديدة ، لا يجد طريقه لذلك إلا برسم صورة للسيد الوزير ، حيث كانت علاقته برئيس التحرير غير جيدة ، فهو ينظر له بتأفف شديد ، لكن عندما ينجح فى استمالة الوزير تطبيقاً لتوصية صديقه رؤوف يصدر أمره بتسهيل سفره إلى فرنسا ، ويدور الحوار التالى بينه وبين الوزير عندما كان يسلمه الصورة التى رسمها له بمساعدة اصدقائه :

«يقول الوزير ، وكأنه خبير فى فن الرسم

ــ يبدو أن خطوطك تتجه اتجاهاً فنياً جديداً له قيمته .. وأنا لم يسبق لى أن سمعت عنك .. أين تعمل وماذا تعمل ؟؟ .

قال مصطفى وعيناه تحرصان على النفاق والتوسل .

ــ أنا أعمل فى مجلة النور والأمل ، ولكنه عمل لا يدفعنى للإنطلاق الفنى ، وهذه اللوحة التى رسمتها لسيادتك لم يدفعنى إليها عملى فى المجلة .. ولكن دفعنى إليها انبهارى بسيادتك ، والأمل الذى بذرته ليحقق به كل رسام أحلامه .. .

وقال الوزير وهو يبتسم له ابتسامة سلطان يراعى شعبه .

ــ وبماذا يزودونك بالانطلاق الفنى .

قال مصطفى وهو أكثر توسلاً .

ــ لن انطلق إلا إذا أكملت استيعابى الفنى .. ولن استكمله إلا فى باريس .. إنها عاصمة الفن ، ولكن لا استطيع حتى اليوم أن أسافر إلى باريس .

وقال الوزير وكأنه يشمله بكرمه :

ــ ستسافر !! » .

وبذلك النفاق ، والتملق لذوى السلطان يسافر مصطفى إلى فرنسا ، مع استفادته من الدرس الأول ــ درس النفاق ــ الذى وعاه عقله ، على الرغم من رفضه للأسلوب وحبه للعيش عيشة الفنانين الأحرار المستقلين عن الوظيفة ، أو الارتباط بأية ثوابت فى حياته . وعندما يذهب إلى باريس يعاود معايشة الوطاويط فى فندق الغرباء ، الذى يقع داخل حمام حارة سد ، وليس به حمام ، حيث على الرواد أن يستخدموا حمام السوق ، كما يتعرض لتجربة اغتصاب من صاحبة الفندق ــ مدام مونيك ــ وتتكرر التجربة كلما شعر بالحاجة إلى وجبة إفطار ، كما يتعرض للمصريين المقيمين فى الخارج ، فيحاولون اكتسابه إليهم بعمل رسوم تعبر عن مصر الفقيرة والضائعة ، لكن بحسه الخاص ورغبته فى عدم الانتماء لأحد ، على الرغم من جوعه وفاقته اللتين تدفعانه للعودة إلى مصر .

ومنذ لحظة عودته تبدأ حياته فى التغيير خاصة عندما قبل أن يعيش فى بيت هدى صديقته ، التى تحبه ، والتى يرتاح إليها فى الوقت الذى يرفض فيه الزواج منها حفاظاً على حريته كفنان .. وتحت إحساسه بضرورة وجوده فى شقة هدى ، حيث لا يمتلك مسكناً يقبل فكرة الزواج منها ، والذى ببدايته تتغير كل قيمة ، فلقد بدأت «هدى» توفر له الكثير من فرص الكسب ببيع لوحاته للأغنياء الذين تعطى أولادهم دروساً ، وكلما قلت الحاجة للمال ، تبدأ سلسلة التنازلات عبر محاولة الكسب أكثر ، وسرعان ما يعاود مصطفى الذى بدأ ينسى وكر الوطاويط ممارسة انتهازيته برسم صورة لزوجة الوزير ، الذى يقيم له معرضاً تباع به لوحاته جميعها ، بل إنه يصدر قراراً بتعيينه وكيلاً للوزارة لشئون الفنون .

تحكى القصة تلك الرحلة ، وذلك الصعود بسرد عشرات التفاصيل ، وكأن الكاتب يقول أن صعود البطل هنا يتضمن سقوطاً لانتاجه وفنه ، فكلما صعد كان فى قرارة نفسه يشعر بعدم استقلاله ، بل إنه كلما زار الفنانين الآخرين فى وكر الوطاويط ، وهم المعذبون الذين ينامون بالنهار ويعيشون فى الليل ــ كان يحس بالمسافة التى أصبحت تفصله عنهم ، وبابتعاده عن الفن الحقيقى ، ووقوعه فيما كان يأخذه على الآخرين مثل رؤوف .

ونلاحظ من خلال القصة ــ أيضاً ــ أن الكاتب الكبير عنى بعرض وتحليل الكثير من الأمراض التى لا تجعل الإنسان الذى يحدد الاستقلال يعيش مستقلاً ، حتى لو كان فناناً ومثقفاً ، فالفساد فى كل ناحية يفسد أى شىء ، وإذا كان مصطفى يعانى من الفقر والحرمان منذ بداية حياته ــ إلا أنه كان يحقق ذاته ، وعندما اكتسب المال والمركز والسكن المريح كان كأنه يفقد كل شىء جميل ، يفقد كل ما يحقق ذاته ويرضيها ، فالفنان الحقيقى الذى قيمته الظروف والاحتياجات القديمة ، كان قد

استوعبته المكاسب الجديدة مما جعله يرفضها فى نفسه لكنه لا يستطيع أن يعلن ذلك ، فهو واع لأنه عندما اكتسب الأشياء كان قد فقد نفسه ، بل أنبل ما لديه ، فقد حريته وقدراته القديمة على التعبير بانطلاق وجنون ، ولعل القصة تقول فى النهاية . . ماذا يجنى الإنسان إذا كسب العالم وخسر نفسه .

وما يجدر ذكره والتوقف عنده أن الأفكار فى المجموعة قد تعددت ، فكل قصة حملت فكرة ما عبرت عن رؤية إحسان عبد القدوس من زاوية معينة . وإذا كنا رأينا فى كل من قصة زئير الأسود ، وقصة وكر الوطاويط نوعاً من الاهتمامات العامة التى تشى بنظرة الكاتب ومفهومه لفكرة الحرية والتعددية ، وما يحدث على الصعيد السياسى والاجتماعى فى مصر ، فكانت كل منها تكشف عن جانب من جوانب حياتنا ، مع تحفظنا على استخدام وصف قصة على «زئير الأسود» — إلا أننا نطالع فى القصص الأخرى تلك الاهتمامات العامة التى برع إحسان فى التعبير عنها ، ففى قصة منتهى القوة يريد الكاتب ان يقول أن القوة العضلية ليست كل شىء ، وربما تتحول تلك النعمة إلى نقمة فيها مقتله ، وهو القوى الذى لا يصل إلى قوته أحد ، وعلى من يعتمد على قوته المادية فقط أن يفقد الوعى بمواطن القوة الأخرى ، وفى هذا الفقر/الجهل يكون موطن ضعفه ، وتلك فكرة عامة لها بعد فلسفى حللها الكاتب فى القصة دون أن يسقط شيئاً منها ، فكانت قصة بالمفهوم التقليدى الذى عرفناه يحكمها بالنهاية التقليدية ، أو النهاية الفاجعة التى أودت بحياة البطل عندما فقد ابنه الرضيع نتيجة حتمية لجهله بينما هو يظن أنه يقدم له رحيق القوة الذى يمد به جسمه ليستمر قوياً طوال حياته .

وتأتى القصة بعنوان «كان يصطاد سمكة» كى يتخذ الكاتب من المفارقة بين المفهومين اللذين حملهما الصديقان «برهوم ، وميسور» حول صيد السمك ومدى تحريمه ، على اعتبار أن السمك مخلوقات حيه مما وهبها الله الحياة ، ويسقط ذلك على حياة البشر ، حيث تحولت الفتاة الجميلة أمام عينى الصديقين إلى سمكة ، ومن يفلح فى اصطيادها ؟ أهو الذى يعتنق مبدأ الصيد والقنص ؟ أم هو الذى يؤمن بالحرية والاختيار ؟ . . . . . لكن الكاتب يرى أن منطق الصيد هو الذى يسود ، فالفتاة تأكل الطعم الذى وضعه لها برهومة الصياد ، والذى يتمثل فى ٥٠ فداناً وثلاث عمارات ، ومن ثم تختاره هو وتترك الآخر المثالى ، وبذلك يحدد الكاتب رؤيته لمنطق الصيد الذى يجتاحنا على الرغم من الرفض الضمنى لذلك .

وتأتى القصة بعنوان «على بركة الله يا بنتى» لتعالج نوعاً من التحليل النفسى لشخصية البطلة ، التى يظنها أهلها مريضة ، لأنها تعزف عن الزواج على الرغم من جمالها الآخاذ الذى يعترف به الجميع ، فضلاً عن تعليمها الجامعى ، ومستوى اسرتها الاجتماعى . . . . . وكلما أوغلنا فى القصة ، وتتبعنا أحداثها التى تدور بين الفتاة ، والأم ، والأب ، والطبيب قريبها ، سرعان ما ندرك أنها ليست مريضة ، بل إن المرضى هم الذين حولها ، والذين اكتسبوا سلوكياتهم المرضية من الظروف الاجتماعية السابقة على وجود الفتاة ، فالفتاة كانت هى البؤرة التى تكشفت عليها جميع موبقاتهم ، وأمراضهم القديمة . . علاقة الأب بالأم منذ كانت فتاة ، ورفض الأب لفتاته تحت تأثير نظرية خاطئة . . . . . وعندما يدرك الأب ذلك التقصير الذى انزلق إليه وراء مفاهيم خاطئة ، وكان من نتيجته ما وقعت فيه الفتاة من عزوف عن الجنس الآخر ، والخوف من الأب وعدم استطاعتها التعامل معه ، أو من ثم كان احساسه القاتل بتأنيب الضمير ، مما جعله يغير سلوكه معها ، ويقدم لها حنان الأب المفتقد ، وسرعان ما توضح القصة أن الفتاة تحت تأثير جميع المتغيرات هذا قد بدأت تتجاوز عقدتها ، مع تقدم ملحوظ نحو الشفاء بتقبلها للجنس الآخر كفتاة طبيعية .

والملاحظ أن القصة مبنية على تحليل فرويد للشخصية ، وعلاقة الأب بالإبن والأم . وعلى الرغم من أن القصة تعالج نفسية أبطالها خاصة الأب والفتاة — إلا أن احسان عبد القدوس كان قد كتبها وفق معياره التقليدى فى بناء القصة ، التى تتكون من مجموعة من الأحداث تتراكب فوق بعضها ، ويأتى الحل فى النهاية — فى نهاية القصة .

ولعلنا بعد القراءة المتأنية لمجموعة احسان عبد القدوس الجديدة وكر الوطاويط ، نرى أن القصة التى شملتها المجموعة هى ذات القصة التى تعرفنا عليها لدى إحسان عبد القدوس أو هى القصة التى لابد أن تقوم على الفكرة ، التى يتوصل إليها القارىء عبر عشرات التفاصيل . التى تكون فى معظم الأحيان مثل الزوائد ، فقصص إحسان عبد القدوس بالمجموعة ، على عهدنا بها دوماً تتأسس على الحدوتة رغم عدم إغفالها للفكرة أو المضمون ، كما أنها لا تغفل الواقع السياسى والاجتماعى ، خاصة فى القصص السياسية ، وإن دارت جميعها بين شرائح مختلفة من الطبقة البرجوازية المتوسطة والكبيرة ، فنجدها تحمل الكثير من المواقف ، من خلال عرضه لآراء أبطاله ، كما إننا نرى أن قصص المجموعة لا تزال ترزح تحت حساسية القصة التقليدية ، ولم تستفد بالإنجازات الكبيرة التى حققتها القصة المصرية ، وكأن إحسان عبد القدوس كعهدنا به طوال حياته ، ذلك الكاتب الذى تشغله الفكرة التى يريد توصيلها بالدرجة الأولى .

اللغة .. والرواية .. والتراث
قراءة فى رسالة الغيطانى

رواية : جمال الغيطانى
نقد : جمال سلطان

لا تزال قضية التراث ، وما يتفرع عنها من اشكاليات فكرية وأدبية ولغوية وحضارية ، لا تزال تربض على مشاعر وأفكار الإنسان العربى المعاصر ، فبعد أن تفجر الخل وطال أمده ، بين فعالياتنا الفكرية ، حول قضايا الأصالة والمعاصرة ، والتراث والحداثة ، والقديم والجديد ، حيث استفرغ واستنفد كما هائل من الجهد الفكرى والعصبى ، ها هى حدة الخلاف من تنتقل إلى ساحة الأدب ، لتصبح فنوننا الأدبية ، ولا سيما فى الشعر والرواية ، نقاط استقطاب لنزاع أدبى/فكرى ، خفى ومكبوت ،

لكنه - فى كثير من جوانبه - حاد ، وشديد الحيوية .

والجدل أو الحوار - الدائر حول هذه المسألة فى منتدياتنا الأدبية ، أصبح يتميز بتعدديه جوانب النظر ، وتداخل ألوان الطيف فيه ، لأن من يتعاطى مع المسألة الآن ، فهو لا يتعاطى معها بمنظور « الفوتوكوبى » ، أى : اللونين الأسود والأبيض ، إما قبول التراث جملة ، وإما رفضه جملة ، وإنما النظر يتعدد ويتدرج بجوانبه وظلاله ، وخلفياته الفكرية والنفسية ، ودرجات اللون المنثورة على سطح اللوحة ، تشهد بنقله هامه فى نشاطنا الأدبى والفكرى ، إذ هى تؤكد أن حقبة النظر السطحى ، والتعاطى العابث ، للقضايا ذوات الثقل الحضارى ، والنفاذ الوجودى ، قد ولت بغير رجعة ، وأخلت الساحة للنظر الفاحص ، والعطاء الجاد ، والبناءات النفسية المتزنة حضارياً .

* * *

وعلى صعيد الفن الروائى ، وإذا نحينا الجدل التنظيرى جانباً ، فإننا سنكون بمواجهة الجدل الإبداعى حول قضية التراث ، متمثلاً فى المحاولات والتجارب التى يقدمها جمال الغيطانى ، بدءاً من « أوراق شاب عاش منذ ألف عام » إلى « رسالة البصائر فى المصائر » ، وهذه الأخيرة هى التى ستقف عندها طويلاً ، ونحاول أن نعرضها على مشرحة النقد الصارمة ، بوصفها آخر ما وصلت اليه الحالة الإبداعية لجمال الغيطانى ، وأيضاً ؛ بوصفها تقدم محاولة جديدة ، على صعيد اللغة الفنية ، إذ أنها تحاول أن تتعاطى مع الحدث المعاصر بلغة تراثية ، أى أن الغيطانى يحاول التمرد على القاعدة المشتهرة فى هذا الشأن ، وهى معالجة الحدث التراثى بلغة معاصرة ، فقلب هو الهرم ، أو حاول إعادة ترتيب مفردات اشكالية الرواية والتراث .

بيد أن محاولة الغيطانى الجديدة فى « رسالة البصائر فى المصائر » تفرض على الذهن سؤالات عدة ، يحضرنا منها هنا - لمناسبة المقام - ثلاثة :

السؤال الأول ؛ عن القيمة الفنية للمحاولة ، فالغيطانى يقدم محاولته الجديدة كعمل روائى ، ومن ثم ؛ فالنظرة التقيمية لهذا العمل تنصب - بالضرورة - على معماريته الفنية الروائية ، إلا أننا نواجه منذ البداية ، بأن جديد محاولة الغيطانى لا شأن له بمعمارية العمل الروائى بمفهوماتها المعروفة ، فالبصائر مجموعة حكايات عادية ، أو مشاهد جوال ، أو تحقيقات صحافية ، والشىء الوحيد الجديد أو المتميز فيها هو لغة السرد ، فقد صاغ - أو حاول صياغة - لغة الرواية فى نمط لغوى يستحضر أجواء العصر المملوكى فى مصر ، بما فيها من مسحة صوفية ، وضحالة لغوية ، وفساد عقائدى متمثل فى النزعة الجبرية التى تفرض خيالاتها المعطلة للطاقات الانسانية البناءة .

ومن هنا ؛ فإننا نرى أن القيمة الفنية لمحاولة الغيطانى الجديدة ، ضعيفة ؛ أو معدومة ، إذا قسنا الأمور بمقياس الفن الروائى ، لأننا نصبح أمام قضية لغوية بحتة والتقييم الفنى لعمل الغيطانى الجديد سيتحول إلى نوع من البحث أو الجدل اللغوى ، الذى قد تتداخل فيه وتتقاطع معه مشكلة فكرية كتلك التى نشأت فى النزاع بين أصحاب الفصحى وأصحاب العامية فى السرد القصصى .

وبطبيعة الحال ، سيكون لنا موقفنا من محاولة الغيطانى بهذا المقياس ، ووفق هذا المنظور ، وقد نرى فيها نوعاً من تخريب الحسن اللغوى العربى ، إلا أن تلك المسألة - رغم كل خلاف - لن تكون قضيتنا التى ننتصب لها الآن ، وإنما القصد هنا الإشارة إلى أن المحاولة الجديدة للغيطانى يصعب تقيميها فنياً كنوع من التجديد أو الإضافة لاتجاهات الرواية العربية المعاصرة .

السؤال الثانى ، وهو مترتب - بوجه ما - على سابقه ، ونعنى به ، الفارق بين استلهام التراث وإبتزازه ، فاللغة هى اداة للعمل الروائى ، وخادمة له ، ولا يصح ولا يفهم أن يكون العمل الروائى خادماً للغة أو مجرد أداة لها ، وهذا المعنى الواضح ، هو ما جعل النقاد تتفق على ضعف كل من « المقامات » ، و « الساق على الساق » لأحمد فارس الشدياق ، و « حديث عيسى بن هشام » للمويلحى ، ومن نحا نحوهم ، كعمل فنى قصصى ، لأن مسار الجهد فى هذه الأعمال جعل الرواية خادمة للغة وأداة لها .

ونود هنا الإشارة ، إلى أن الروائى الماهر قد يستطيع استخدام اللغة واشعاعاتها الموجية وبعض حساسياتها للمساعدة على خلق وابراز المناخ الاجتماعى لحقبة تاريخية معينة ، يتعاطى معها الروائى ، وهذا ما نجح فيه - إلى حد كبير - سمير المضيبى فى روايته « نهاية أورشليم » ، وما نجح فيه الغيطانى نفسه فى « الزينى بركات » ، رغم كل التكلف والعنت فى اختلاق منحى اسقاط أو نكوص ونحوه ، ومن ثم ، ساعدت اللغة التراثية الغيطانى فى « الزينى بركات » ، أما عندما يعالج الروائى قضايا العقدين الثامن والتاسع من القرن العشرين ، بلغة العصر المملوكى ، فالأمر يصبح غير مبرر بالمرة أنه يحدث ازدواجية فنية وشعورية بين اللغة والزمن فى حسن القارىء ، لأن اللغة لابد وأن تراعى الحالة الزمنية للحدث الروائى ، وهو الأمر الذى يدفع بالعديد من الكتاب الروائيين إلى استعمال العامية المحض ، فى لغة الحوار ، حتى الغيطانى نفسه فى « البصائر » لجأ إلى ذلك ، ولا يستطيع - هو أو غيره - أن يفسر أو يبرر لنا ذلك الصنيع إلا بمبرر واحد ، وهو تحقيق التجانس الفنى والشعورى بين اللغة والزمن فى حس القارىء .

فكيف - إذن - تكون لغة السرد فى العمل الفنى على النقيض من لغة الحوار ؟ ، وكيف يكون ما يكنيه الروائى فى لغة الحوار يهدمه فى لغة السرد ؟ وكل ذلك فى ذات العمل الواحد ؟ !

إن دعوى استلهام التراث فى هذا المقام تصبح ممازحة ثقيلة ، وغير مقبولة ، لا بمنطق العقل ، ولا بمنطق الفن الروائى ، ويبقى الأمر مدعاة للريبة والشبهة ، فى حين تكون المحاولة نوعاً من توريط التراث فى غير مجاله ، وتنزيله على غير مناطه ، فتكون حسابات التفرد و « والادهاش » وقاعدة « خالف تعرف » المبرر الوحيد لامتهان التراث ، وهذا هو الابتزاز .

والسؤال الثالث ، ويعنى بضبط وتحديد الفارق بين العمل الصحافى والعمل الروائى ،

فما قدمه الغيطانى من لوحات فى « رسالة البصائر » هى - فى مجملها - تحقيقات صحافية ، نقل معظمها من أبواب الجريمة والحوادث ، وبعضها من باب « ليلة القدر » الذى يشرف عليه الأستاذ مصطفى أمين فى جريدة « الأخبار » ، حتى أن الصياغة اللغوية ذاتها قد أهملت - أحياناً - كمسالة التراث ، ليصبح الأمر

مجرد تحقيق صحافى خالص ، كما هو الحال فى تحقيق « هذا ما جرى للمدرسة التى أتمت المدة » .

والذى يقرأ هذا التحقيق ، يستحضر فى ذهنه التحقيقات الصحافية التى يقدمها عبد المنعم الجداوى ، محرر الجريمة الناجح .

ويبقى السؤال ؛ بوجهيه ؛ متى يتحول التحقيق الصحافى إلى عمل فنى روائى ؟ ، ومتى تصبح التجربة الروائية مجرد تحقيق صحافى ؟

والموضوع . كما يبدو شائك ، وحساس ، وتحقيقه يحتاج إلى نوع من الأكاديمية الصارمة ، وهو ما لا يناسب سياق قراءتنا الحالية ، ومن ثم ، فنحن نكتفى بتسجيل السؤال ، موجهين الدعوة إلى فتح الحوار حول هذه المسألة ، التى بدأت تتسرب - فى خفاء - عبر كتابات عدد من روائيينا الجدد .

ونعرض الآن ، لرسالة البصائر فى المصائر ، متقبين فى تجربة جمال الغيطانى الجديدة .

* * *

ونقطة البدء مع رسالة البصائر ، تكون - بطبيعة الحال - فى لغة الرواية ، بوصفها مناط التجربة الجديدة ، ومحورها ، وهى - كذلك - التى قال عنها الغيطانى أو مقدمه على غلاف الرواية أن « العمل مكتوب بلغة مدهشة متميزة » .

وأول ما نلاحظ من مطالعة « رسالة البصائر » ويلفت نظرنا ، هو ذلك الحشو والمط والتكرار ، فى الألفاظ والمقاطع والجمل ، بصورة تصل إلى حد الازعاج ، وبالدرجة التى تتيح لى الزعم بأن أكثر من ثلث الرواية يمكن حذفه تماماً ، مع الاطمئنان الكامل إلى أنك لن تخل بأية قيمة فنية للعمل الروائى .

ونستعرض الآن بعض المقاطع - على سبيل التمثيل - لنرى كيف يكون الاستسلام للحالة التراثية والتخدير بها مدعاة إلى العبث والازعاج :

يقول « فى صباح أحد أيام الأسبوع الأول من نوفمبر عام ألف وتسعمائة وثمانية وسبعين اجتاز الباب الزجاجى الذى يفتح تلقائياً بمجرد الاقتراب منه » (ص ٧٣)

وهذه دراسة تاريخية بلا شك ، أو محضر ضبط فى محضر شرطة ، وإذ كنا بصدد استعراض تحول اجتماعى تاريخى ، فهل تصل الحساسية إلى حد اختلاف الأسبوع الأول عن الثانى من نوفمبر ؟!

يقول « فى مفتتح العقد السابع كان له من العمر اثنا عشر عاماً ، إذ نمى إلى علمى ، وهذا مؤكد ، أنه ولد عام ألف وتسعمائة وثمانية وخمسين ميلادية » (ص ١٢٣) .

ولست أظن أن أحداً كان سيحتج على الغيطانى فى تقديره عمر بطل قصته ، حتى يضطر إلى التوقف والاستعراض بالتأكيد الذى لم يعد ينقصه إلا حلف اليمين ، ثم أن العملية الروائية ينبغى أن تتنزه عن العمليات الحسابية العابثة ، ولا سيما إذا ما أكتشف القارىء أن الروائى يخطىء فى حسابات الجمع والطرح البسيطة ، لأن من يولد عام ثمانية وخمسين ، يصبح فى مفتتح العقد السابع ، أى عام ستين أو واحد وستين ، له عامان اثنان أو ثلاثة ، وليس اثنى عشر عاماً !

يقول فى وصفه لذاكرة ، أحد الضباط المقاعدين « مما عرف عنه أنه يحفظ الأرقام التى يتعامل معها ، لا يحتاج إلى تدوينها ، إذا دار رقم الهاتف مرة واحدة ، فإنه ليس بحاجة إلى تسجيل الرقم » (ص ٨٠) وأظن من الواضح امكانية اختصار هذا « المط » كله فى جملة واحدة .

يقول : « بعد أسبوع ، لا ، بل عشرة أيام ، جاءها متهللا ، التحق بعمل . . » (ص ١٧٠) وعبثية السرد لا تحتاج منا إلى تعليق !

يقول : « كان يقتصد مبلغاً » . . يطلب منها الاحتفاظ به فى دفتر التوفير الذى فتحه لها فى مكتب البريد القريب ، عند ناصية الشارع الثانى ، إلى اليمين . . . » (ص ٢١١) .

وأظن - والله أعلم ! - أن الاكتفاء بذكر مكتب البريد ، لن يضر بالقيمة الفنية للرواية ، كما لن يخدش الحالة الاجتماعية/ التاريخية التى يستعرضها الروائى ، كما أنه لن يفيد فى ذلك كله أن يكون المكتب على اليمين أو على الشمال ، فى الشارع الثانى أو الشارع الأول ، وعلى الناصية أو بجوار محل الفكهانى الذى يفتح دكانه على الشارع الرابع إلى الخلف !

يقول : « بعد انجاب الطفلة الثالثة نصح الطبيب المداوى بالكف » (ص ١١٥)

ولا شك أن هناك سراً فى تحديد « الطبيب » بوصف « المداوى » ، وإلا فماذا يكون سر هذا الحشو ؟! وعلى جانب آخر من حديث « اللغة » ، تشيع فى الرواية روح الغرابة المتكلفة فى التعبير والألفاظ ، بدون أية دواع فنية ، وربما جاءت بصورة خاطئة .

ففى التراكيب تجد « ما أوعر أن يعيش ذلك » (ص ١٠٧) ، وهناك الحديث عن الدم الى « يبقبق » ، والحديث عن « بؤبؤ القلب » ، والحديث - أيضاً - عن « العوينات » فى وصفه أحد شخوصه « نحيل جداً ، عويناته سميكة » (ص ١٢٤)

ولفظ « عوينات » غير تراثى ، وغير مصرى كذلك ، إذا بحثت فى التراث المصرى منذ عهد الفراعين إلى يومنا الحالى ، مروراً بالمماليك ، فلن تجد مصطلح « عوينات » لأنه مصطلح محدث ، ولا يعرف إلا ببلاد الشام وبعض بلدان الخليج ، أما المصريون فيقولون « النظارة » ، ولكن الولع بالغرابة و « والتبوعر » دفع الغيطانى إلى الاخلال بنهجه الأصلى .

وعلى جانب آخر ، يلاحظ تردد لغة الحوار فى « البصائر » بين العربية الفصحى وبين العامية الدارجة ، وهو ما يعكس تشتت الواجهة الفنية فى العمل ، وضعف السيطرة على آلياته ، وقد عمق من سلبيات فى هذا الخلل ، اخفاق الغيطانى فى محاولاته ترجمة لغة الحوار العامى فى صياغة عربية سليمة وبما يؤدى نفس ايحاءات وحساسيات الصياغة العامية .

انظر مثلاً صياغته دعوه الصعيدى المسافر « شاء الله يا سيدة زينب » (ص ١٣٨) والأصوب أن تكون : « شىء لله ياسيدة . . » وهى المقابل للعبارة الدارجة « شيلاه ياسيدة . . »

وفى حديثه السردى كذلك يقول « كان رجلها فقيراً ، على باب الله ، لا وراءه ولا أمامه » (ص ١٦٤) والأصوب فى نقل حساسيات التعبير الدارج أن يقول : « . . لا وراءه ولا قدامه » ، فهى صياغة عربية سليمة ، وتترجم التعبير الدارج « لا وراه ولا أدامه » .

وعلى جانب أخير ، فإن محاولات الغيطانى استحضار الصياغات التراثية لم تكن - أحياناً - بصورة جادة ففى صياغته للتواريخ ، نجده يأبى كتابته بالرمز الحسابى « الرقم » ويصر على كتابته بالحروف ولو استغرق خمسة أسطر كاملة ، كما فى ختام الرواية ، بينما نجده - فى ذات الوقت - يسجل التواريخ بالتقويم الميلادى ، فى حين أن صرامته تلك كانت توجب عليه مراعاة التقويم التراثى ، وهو - كما هو معروف - التقويم الهجرى .

* * *

فإذا ما أتينا إلى بنية العمل الروائى ، وأساسات معماريته ، أعنى : الحدث والشخوص ، فإننا سنلاحظ أن توجه ذهن الغيطانى ، وانجذاب ذاكرته الفنية إلى الادهاش اللغوى ، والحرص عليه ، قد

أثر سلبياً على عمق وشمول تناوله للحدث الاجتماعى ، وشخوصه على حد سواء .

أما بالنسبة للحدث ، فأبرز ما فيه ، ضمور الأفق الاجتماعى ، ومحدودية الرؤية فى رسم اللوحة الاجتماعية/التاريخية لحقبة السبعينات خاصة ، وهى التى يتوجه إليها الغيطانى ـ أساساً ـ كما نص على ذلك فى مقدمة الرواية .

فالمطالع للبصائر يكاد لا يرى إلا بعض الهموم الشخصية الضيقة ، وشباباً غير محدد الهوية ، وشبقاً طافحاً إلى المال وإلى الجنس على حد سواء ، فإذا خرج من هذا الاطار قليلاً فهو يتوسع فى عرض ذكرياته مع نفر من ضباط الجيش المتقاعدين .

لقد شهدت حقبة السبعينات بعضاً من أهم وأخطر التحولات الفكرية والسياسية والروحية ، على الصعيدين الشعبى والرسمى ، خارجياً وداخلياً ، وقد انعكس هذا الأمر بقوة على الأجيال الشبابية الجديدة ، وماجت مصر بظواهر وانتفاضات تحركات وأحداث شدت العالم وبضعها هزه هزاً ، إلا أن قارىء البصائر لا يجد أى صدى لكل ذلك لا من قريب ولا من بعيد ، بل يكاد لا يجد أحداً يقرأ جريدة ، أو يحمل هما عاماً .

أن فسيفساء اللوحة الاجتماعية/التاريخية تكاد تكون معدومة فى بصائر الغيطانى .

ثم أن اتجاه الغيطانى نحو المناخ اللغوى لعصر المماليك ولد فى ملكته الفنية ميلاً قوياً إلى الحالة الجبرية ، فجميع أحداثه تقريباً ـ فيها التحول المفاجىء ، والصدفة الطارئة ، والنهايات غير المعقولة ، والاستسلام الكامل لما يأتى به القدر ! فموتاه يموتون فجأة أحدهم يصحو من نومه فيرى الدم « يبقبق » فى فمه والآخر يجلس أمام دكانه فيهبط رأسه على صدره ويفيض ، وهكذا . .

وقد أساء إلى جمالية الحدث الروائى ، واتساق وجهة التنامى فيه ، حالة الانجذاب الشديدة للغيطانى نحو ذكرياته كمراسل حرب ، فنجده عند كل حديث عن أحد الضباط ، يقطع تنامى الحدث لاستحضار أو استعراض ذكرياته على الجبهة ، والمخاطر التى خاضها ، والأهوال التى شهدها ، وهى ـ فى معظمها ـ خبرات شخصية ، لا مبرر لوجودها فنياً ، بهذه الكثافة .

وتبقى نقطة أرجو أن يتسع الصدر لتفهمها ، لقد كتب الغيطانى فى مقدمة الرواية يقول : « اعلموا أنى آثرت الحيدة ، ألا أتدخل إلا فى العموم ، لا أجاهر إلا إذا لزم التنويه ، وغمض القصد ، واستبهم الأمر » (ص ١١)

وهنا أحيل عدالة النقد الفنى إلى مراجعة اللوحات الجنسية التفصيلية الفاضحة التى عرضها الغيطانى للشاب الفندقى مع السائحة ، وللشاب المصرى مع الفتاة « العربية » ، والتى حرص الأديب على تفصيلها تفصيلاً ، ولنبحث إذن عن « القصد الذى غمض » و « الأمر الذى استبهم » حتى اضطر الغيطانى إلى مثل هذا العبث غير المفهوم وغير المبرر .

* * *

أما فى جانب الشخصيات الروائية فنستطيع القول بأن الغيطانى قد نجح ـ إلى حد كبير ـ فى رصد وتصوير الحساسيات النفسية العميقة للعسكريين المصريين المتقاعدين ، فى أعقاب حرب أكتوبر رمضان ، بل لنا أن نزعم أن الغيطانى نسيج وحده فى هذا المجال ، وقد تمكن من توظيف تجاربه الخاصة فى التغلغل إلى حنايا نفوس هذه الشخصيات ، ليبرزها أمام القارىء ـ لأول مرة ـ باقتدار عال .

والمثير أن تمكن الغيطانى من مواد شخوصه ، يتناسب طردياً مع إحكامه لغة السرد والحوار ، ونفى الحشو والمط عنها .

تأمل معى هذه اللقطة الجميلة ، فى وصفه الحالة النفسية/السلوكية لأحد الضابط المتقاعدين : « يقطع الشوارع الآن من بداياتها إلى نهاياتها ، ثم ينثنى ، يمر بما سبق أن مر به ، ويرى ما رآه من قبل ، يدخل مكتبة ، يقلب كتباً ، يعاين صحفاً ومجلات أجنبية ، ينصرف وعنده خجل لأنه لم يشتر ، يعود إلى البيت فى مواقيته القديمة ، وأحياناً يرجع مبكراً ، فيلقى نفسه وحيداً ، يأوى إلى صمت البيت ، يتدثر به ، يستعيد انصراف الضابط . . . » (ص ٧٠) .

الجملة الفعلية القصيرة ، لا تدع فسحة للحشو ، وتلاحق أنفاس القارىء وتشد وجدانه فى طرق رهيف متدافع .

فإذا تجاوزنا هذا النمط من شخوص بصائر الغيطانى ، فسنجد ضعفاً بادياً فى تحديد الملامح النفسية والسلوكية والاجتماعية المتميزة ، لعامة شخوصه ، بل أخشى أن أقول بأنك تستطيع أن تجمع معظم شخوصه المحورية فى شخص واحد ، فالجميع أولاد بلد ، برآء ، حسنو السلوكية ، مدفوعون إلى بصائرهم رغماً عنهم ، عندهم استعداد غريزى للانحراف الجنسى أو المالى ، لا يحملون هما عاماً ، أو رؤية سياسية أو مبدأ قيمياً أو دينياً .

ونعيد القول هنا ؛ بأن استعراض الذاكرة الفنية فى تتبع اللغة « المدهشة » ، وكذلك الضيق الطبيعى للمنظور الجرائمى للأحداث ـ وهو الذى هيمن على رؤية الغيطانى ـ كانا سبباً مباشراً لذلك التسطيح فى تناول الشخصيات الروائية ،

ولعل مما يوضح لنا ذلك أن الغيطانى قد كلف نفسه عناء سرد قصة « الشاب الحلبى الحلوانى » ، رغم أن كل الظروف لا تساعده على ذلك ، ولا تبرر له حشو قصته فى سياق لوحاته ، لأنه ـ أساساً ـ يعالج الآثار الاجتماعية الناجمة عن حقبة السلام المصرى/الاسرائيلى ، والانفتاح الاقتصادى فى مصر ، فما دخل « الحلبى » العامل فى قطر عربى بترولى فى الانفتاح الاقتصادى المصرى ؟!

ثم أن ما لا شك فيه أن شخصية هذا الشاب الحلبى تعتمل فيها مؤثرات اجتماعية وطبقية ووطنية ونفسية ، تجعل من العبث أن يتناولها كاتب لم يعاش رواق هذه المؤثرات فى بيئتها ومناخها الاجتماعى ، ولكن الغيطانى اندفع إليها ولها بالرؤى الجرائمية للأحداث ، وهى الرؤى التى أثرت سلبياً على رسالة البصائر ، وجعلتها إلى العمل الصحافى أقرب منها إلى العمل الروائى .

* * *

جمال الغيطانى روائى مجتهد ، وطاقة ذهنية واسعة الحيلة والذكاء ، وهو من الأمثلة الواضحة على روح التمرد الفنى ، التى تسرى فى أوصال جيلنا الأدبى الجديد ، وليس من شك فى أن هذه الروح المتمردة والمغامرة ، نحن فى مسيس الحاجة إليها ، الدفع وتطوير وتنويع اتجاهاتنا الأدبية ومذهبياتنا الفنية ، شريطة أن نغامر ـ منطلقين من ذواتنا وشخصيتنا التاريخية وذاكرتنا الحضارية ، بدلا من أن نظل تعليقات على أدب الغير ، أو تذييلات على مذهبياته الفنية .

وهذه النقطة هى أبرز ما يسجل للغيطانى ، بل هى القيمة الفنية الأكثر حضوراً ودلالة ، فى تجاربه الجديدة ، رغم ما شابها من قصور فنى ، ولده استعجاله الأمور ، وتكلفه دوام الحضور ، وأيضاً ؛ انجذاب طرف عينيه ـ وهذه طاقة عامة ـ إلى مراكز ثقافية وأدبية على الجانب الآخر من البحر ، وهو انجذاب ينتهى بصاحبه ـ ولو بعد حين ـ إلى الحول الفنى ، والحول الحضارى ◆



من المجلات العالمية

الثورة الفرنسية ثورة ثقافية

م . ق

مثلما كان متوقعاً . فإن مجلة ستــوريــا historia هى أكــثر المجـلات التى أهتمت بمناسبة الاحتفال بالمائة الثانية على قيام الثورة الفرنسية . وذلك لأن خط المجلة الذى خصصت من أجله يتناسق مع هـذه الاحتفـالية . فـالمجلة ، كـما هـو واضـح من اسمها ، مخصصة من أجل دراسة التاريخ كله وتقديمه للقـارىء العادى بشكل جذاب .

وقــد خصصت المجلة هـذه المناسبة مجموعة من الأعـداد الممتازة والخاصة لمتابعة الثورة الفرنسية كحدث تاريخى له أهميته الحضارية والانسانية ليس فقط فى فرنسا . بل فى انحاء متعددة من العالم . . ففى العدد الخــاص الصادر فى شهر ديسمبر ١٩٨٨ كان المحور الأساسى هو «الثورة وفرنسا الجديدة» . أما العدد الــذى صدر فى شهـر مـارس ١٩٨٩ فكـان يحمـل عنــوان (التــواريخ الكبـرى للثـورة ١٧٨٩ - ١٧٩٩) . وعُـنْـونَ العدد الخاص الصادر فى يونيه ١٩٨٩ بـ «الفرنسيون ١٨٨٩ - ١٩٣٩» .

وتبعاً لاهتمامات المجلة فقد راحت فى هـذه الاعداد تتنـاول الثورة الفرنسية من جوانب شتى منها وقائع الثورة . وشخصياتها الشهيرة . واشهر تواريخها . وما إلى ذلك . . ويهمنا هنا متابعة ما جـاء فى هـذه الاعـداد ويتعلق بالاداب والفنون وذلك ليتناسب مع خط مجلة القاهرة .

ففى العـدد الأول من هـذه المجـلات . الصادر فى ديسمبر الماضى ، وتحت عنوان «الموسيقى والغناء والهتاف» كتب ج . مارق أن الثورة قد جـاءت فى سنوات ازدهار الموسيقى وأن ملوك فرنسا السـابقـين عـلى الثـورة كــانـوا يعشقـون الحفـلات المـوسيقيـة الراقصة . ولذا انشأ الملك لويس الـرابـع عشـر فى عـام ١٦٦١ مـدرسة خـاصة بتعليم الـرقص والموسيقى تحت اسم «مـدرس الرقص الملكية» . . وقد ساعدت هـذه المـدرسـة عـلى اكتشـاف مـواهب متعـددة فى الاوبـرا والبـاليه . وفى عام ١٧٨٣ قدم البارون بروق مشروعاً لإنشاء مـدرسة للغنـاء التى ضمت فيها بعـد أشهـر مـطربى فـرنســا فى التاريخ .

وعقب قيـام الثـورة لم تغلق المدرسة مثلما كـان متوقعاً . بل تغير اسمها إلى «المدرسة الشعبية للغناء» . وتولى ادارتها الموسيقار جوسيه الذى وضع الالحان لأكثر مـن اثـنـين وعـشـريـن لحـنـاً وسيمفونية ، ومـارش عسكرى والعـديد من الاغنيـات الشعبية الـتى كـانـت تـتـداول فى تلك الآونة .

وعن فنون الصورة تكتب منى اوزوف عن «قــوة الصـــورة» . والكـاتبـة مؤرخـة وفليسـوفـة معـروفـة . وهى تعمـل الآن كـرئيس لمركز ابحـاث . وقـد نشـرت كتـابـاً عن «العـيـد الثـورى» . وتـرى فى مقـالهـا القصير أنها تؤمن بنقل الكلمات وتأثيرها . والصدمة التى تحدثها الصورة . ومن هـذا المنطلق راحت كل فنون القرن العشرين التى تعتمد على الصورة تستلهم الكثير من مـادتهـا من وقـائـع وشخصيات الثورة الفرنسية . مثل السينما . والتلفزيون . وفن التصـويـر الفــوتـوغــرافى . والفيــديـو . . وأيضـاً الفن التشكيلى . ولذا نـادت الكاتبة بمشاركة هذه الفنون بشكل فعال فى الاحتفال بالثورة الفرنسية . لأنها تجسد كل المشاعر فى اشياء مبسطة هى الصورة المفردة . . أو المتحركة .

وقد خصصت المجلة فى هذا العـدد مقالاً عن السينـما كتبه لوران معنونى قال منه أنه بمجرد قيام الثورة . فإن عصر الصورة المشـرقة قـد تـولـد . ففى عـام ١٧٩٣ ، وفى بـاريس استـطاع رجـل بمصبـاحـه السحـرى أن يعـرض بعض الصور فى صـالة مظلمة . كانت هـذه الصور هى النواة لانشاء فن السينما فيما بعد .

كـان هذا الـرجل ، واسمـه فيلدور قـد استطاع أن يعـرض مجموعة من رسوم لوجـوه بعض زعماء الثورة فوق شاشة بيضاء حيث قام برسمها فوق زجاج . وسلط عليها الضوء المنبعث من مصباح سحرى .

وقـد اختفى فيلدور فى عـام ١٧٩٤ دون أن يتـرك خلفه أى أثر . سوى تلميذ له يدعى اتيان روبر تسون الذى أصبح أشهـر رجال عصره فى عـرض الصور عـلى شاشـة بيضاء . وتمكن من عرض مجموعة من صور الاشباح وأن يثير الرعب فى قلوب بعض المشاهدين . .

ويعد اختفاء فيلدور بقرن من الزمان تمكن الأخوان لومير من عـرض ثلاثة افـلام عن زعـماء الثورة الفرنسية يبلغ طولهـا ١٧ متـراً . وهى «مـوت مـارا» ، «مـوت روبسبـيـر» و «مــوت كليير» .

ويقـول الكـاتب أن الثـورة الفرنسية قد أصبحت مائدة شهية لصنـاع السينـما . سـواء هؤلاء الذين وقفوا معها . . أو حاولوا صب الهجوم عليها . والطريف أن الأفلام ذات الانتاج الضخم عن الثورة قد ظهرت فى الولايات المتحدة ابان السينـما الصامتـة . مثل فيلم «قصة مدينتين» الـذى اخـرجـه ستيـوارت جيمس بـلاكتـون عـام ١٩١١ وتكلف انتاجه عشرين ألف دولار . وقد عرف الفيلم نجاحاً كبيراً . أما فيلم «٩٣» الـذى اخرجـه البير كابللانى عن رواية ليفكتور هيجو فقد كان عملاً نادراً . حاول بكل اخـلاص أن يكون ضخـماً عـلى مستوى الحادث الأكبر . الثورة الفرنـسـية ورغم أن الفيلم قـد انتهى العمل فيه عام ١٩١٤ . إلا أنـه لم يعرض سـوى بعـد سبـع سنـوات بسبب ظروف الحـرب العـالميـة الأولى . وكـان نجـاح الفيلم دافعاً للمخرج الفرنسى آبل جانس أن يقدم فى الولايات المتحدة فيلم «نابوليون» الذى لا يـزال يعتبـر أهم هـذه الأفـلام الثـورية عـلى الإطلاق فى عمـر السينما طوال القرن العشرين . .

وفى المانيا قدم ارنسن لوبيتش فيلمـه الصامت الـرائـع «مـدام

دوبـاري» . حـول المجتمـع البـاريسي اثناء الثـورة وكيف صعدت فتاة لعوب من بين ابناء الشعب الفقير لتصبح محظية الملك لويس الخامس عشر . ثم كيف استطاع الجلاء ان يقتنص رقبتها العـارية عقب انـدلاع الثورة .

وفي نفس العام الذي قدم فيه لوبيتش فيلمه ، عـام ١٩١٩ ، قدم السويدي كارل درايـر فيلماً يتسم بنفس الأهمية هو «صفحات منـزوعة من كتـاب الشيطان» . الذي كشف فيه عن دور الشيطان في تاريخ الثورة . فقد قاد ابناء الطبقة الراقية إلى الهلاك .

وكـان فيلم «دانتـون» الـذي اخرجه الألماني بوشوفستكي عام ١٩٢١ هو أول الأفلام الكثيـرة عن هذه الشخصية التاريخية التي ألهمت الكثيـر من الـروائيـين والمسرحيين والسينمائيين أفكاراً متقدة مليئة بالموضوعات المثيرة . ويعتبردا نتون أكثر الشخصيات التي انتمت إلى الثورة الفرنسيـة بعثـاً لـلأسهـام يليـه روبسبيـر وماراصادا . .

وفي عام ١٩٢٢ قدم الأمريكي أريفت فيلمه «اليتيميتين» . . وقام باعادة بناء مدينة باريس الثورة بـأكملها من الـورق المقـوى في هوليوود . وهو عمل لم يستطع تخرج عمله حتى ايامنا هـذه . وبطل الفيلم الرئيسي هو دانتون أيضاً . وفي نهاية الفيلم كان على دانتـون أن يركب حصـاناً عـلى طريقة أفلام الغرب كي يختطف البطلة التي يحبها . . ولكن عندما فكر المنتج في تصدير نسخة من الفيلم إلى فـرنسـا . طلب من جريث صناعة نهاية خاصة تناسب الذوق الفرنسي . .

أما في الخمسينات . فإن قائمة الأفلام التي تمس الثورة الفرنسية كـانت قليلة للغـاية . وجميعها أفـلام من النـوع البـاعث عـلى التسليـة . مثـل الفيلم الـذي يتناول مغامرات امرأة تدعى «عزيزي كـارولين» . ثم فيلم عن مغـامرات مـاري انطوانيت اخرجه جان ديلانوي عام ١٩٥٥ وقـامت ببـطولتـه ميشيـل مورجان . . ولم يكن حظ الثورة في افلام الستينات سوى حكايات عن لافاييت . وعزيزي كارولين أيضـاً . إلا أن الأمر تغير تماماً بداية من عام ١٩٨٢ وحتى أواخر الثـمانينـات . فمـع فيلم «ليلة فارن» لا يتوري سكـولا عادت الثورة مرة أخرى للظهور . وقد حشـد سكولا لفيلمه مجموعة كبيرة من النجوم ينتمـون إلى السينـما الفرنسيـة والألمانيـة والايطالية . وعـرض الفيلم في مهـرجان كـان . وحقق نجاحـاً فنيـاً . . وكشف الفيلم عما كـان يـدور من حكـايـات داعـرة في البـلاط الملكي قبـل الـثـورة الفرنسية .

وفي العام التالي قدم البولندي اندريه فـايدا فيلمه عن دانتون الذي ترك انطباعات مخنوقة لدى الناس . فقد تم تصوير اغلب اجزاء الفيلم في اماكن مغلقة .

وفي نهاية مقاله يقول لـوران معنوني أن أغلب الأفلام الكبيرة عن الثورة الفرنسية قد ارتبطت بـالحدث نفسه . وقد طـرحت اسئلة لمعـاصـريهـا عن تكـون الثورة . وهل نحن متفقين مع هذه الحركة الرائعة التي نحت بـالعالم نحو عالم أكثـر عـدلاً . وأكثر مساواة ؟ وهل لدينا فكرة محددة عن تكون الثورة ؟ .

أما العدد الثاني من مجلة His-toria المعنون «التواريخ الكبرى للثورة الفرنسية من ١٧٨٩ إلى ١٧٩٩» فكما يبدو من العنوان أن العـدد قـد تضمن مجمـوعـة من المقالات حول الثورة وشخوصها ووقائعها في تلك السنوات بشكل محدد .

وقد جاء العدد الثالث من هذه الاعـداد الخاصة ليصـور كيف غيرت الثورة في أفكار الناس وفي نـظم الحياة الفـرنسية والعـالمية طوال قرن من الزمان والنصف . بين عامي ١٧٨٩ و ١٩٣٩ . ففي هـذه السنوات شهـدت فـرنسـا أزهى عصـور البرجـوازيـة كـما كتب دنيمس برتوليه . وشهدت مولد برج ايفل وبناء تمثال الحرية الذي أهدته فرنسا إلى الولايات المتحـدة . كـما شهـدت هـذه السنـوات تـطوراً مـذهـلاً في الصنـاعـات واعمـال المناجم والتمـديـن وظهـور السيـارات والقـطارات والانفـاق . وقـد ساعد كل ذلك على تغيير شكل المجتمـع . وانماط الحيـاة تغييراً جذريا . .

وقد بدا أن المشرفين على هذا العدد قد اهتمـوا بكافـة اشكال التغير الحياتي . من انماط التعليم كما كتب جاك اوزوف في مقـاله «سجن سـارة المدرسـة» . إلى ظهور وسائل النقل التي لعبت دوراً بـارزاً في هـذا التغيـر من طـائرة وسيـارة وطـائـرة ومتـرو الانفاق . أما جيرار معنوني فقد كتب مقـالاً طريفـاً تحت عنـوان «زمن الشارلستون» حول التغير في الذوق الفني لدى الناس ابان تلك الفتـرة . وكيف تغيـرت ايقـاعات الاشياء في المـوسيقى والرقص والغناء . وعـلى خشبة المسرح ، وما إلى ذلك .

وفي المقـالات الأخيـرة من العـدد أهتمت المجلة بالـزراعة والعلوم . فحـول تغير اساليب الـزراعـة . والحيـاة في الـريف نشرت ستوريا مقالاً تحت عنوان «مذكرات فلاحة» أما عن طلائع الـطب في هذه الفترة فقد أكـد جيرار شوقي أن فرنسا شهـدت أعظم الانجازات في هذا المجال سـاهم فيـه بـاستـور وكـوخ والكسيس كاريل وآخرون .

أمـا عن الثورة الثقـافية فقـد كتب هنري نوجوريه أن المثقفين هم الـذين صنعوا هـذه الثـورة سـواء بأفكـارهم السيـاسيـة أو الفلـسفيـة . وأن وزراء الثقافة الفرنسية كانوا دوما من المثقفين مثـل جـان زاي . وقـد شـارك المثقفين في جميع مجالات الأبداع كأنها عضو جسدي واحد . . فلا فاصل بين الفن التشكيلي والشعر والموسيقى والسينما والـرواية . والـقـصـة الـقـصـيـرة . ولا الـفـلـسـفـة . . وقـد لـعبت الاكاديميات دوراً هـاماً في هـذه الثـورة . ولم تنفصـل أبـداً عن نبض الناس . .

عالم روجيه نيميه في الأدب المعاصر

٢ : عالم روجيه نيميه والنميمة في الأدب المعاصر

لم يعرف القرن العشرين كاتباً أكثر تمرداً من الـروائي الفرنسي روجيه نيميه هـذا الأديب الذي أثار كراهية الجميع من حوله . لما اتسم به من سلاطه لسان وقدره غـريبة في النميمـة . فضلاً عن قلمه اللاذع الذي لم يتوقف يوماً عن تجريح مشاعر كل من حولـه خاصة الأدباء والمشاهير .

وحـول حياة وأدب روجيـه نيميه ، صـدر أخيـراً كتابـان أحـدهما يحمـل عنوان «روجيه نيميه نصف قرن من الخيـال» . وهو كتاب ضخم يقع في سبعمائة صفحة من تأليف مـارك دامبـر Marc Damber . أمـا الكتاب الثـاني فهو أصغـر حجمـاً يحمـل عنـوان «روجيه نيميـه . تـاجـر السفالة» .

ولقـد عـاش الكـاتب حيـاة قصيـرة بـين عـامـي ١٩٢٥ و ١٩٦٢ . لقد ولد في ٢١ اكتوبر في اسـرة صغيـرة . وكـان أبـوه مخترعـاً معـروفـاً . فهـو الـذي اخترع الساعة الناطقة .

وطـوال فتـرة الصبـا أحب روجيه نابليون ، والمطر ، وحياة الجنود . وفي عام ١٩٤٤ تطوع للعمل في كتيبة الفرسان الثانية اثناء الحرب العـالمية الثـانيـة . وعقب نهاية الحرب بـدأ يمارس الكتابة . حيث تـولى رئـاسـة تحـريـر العـديـد من المجـلات الاسبوعية . والغريب أن عمره



الأدبي كان بالغ القصر . فهو لم يزد عن ثلاث سنوات فقط . حيث نشر روايته الأولى : «السيوف» فى عام ١٩٤٩ . ثم جاءت رواياته الأخرى : «الفارس الأزرق» عام ١٩٥٠ . و «الابناء الحزانى» عام ١٩٥١ . ثم أعلن اعتزاله الأدب . . وهو لم يتجاوز السادسة والعشرين . . وعقب وفاته فى عام ١٩٦٢ عثر على مسودة لرواية لم يعرف تاريخ كتابتها تحمل عنوان «دار تنيان العاشق» .

وقد كانت حياة نيميه مبعثاً لاثارة القلاقل والمشاكل . فقد أثار الكثير من الاحتجاج فى نقابة النقد الدرامى . وكان موهوب الجانب فى باريس . وبعد أن انقطع عن الكتابة فى عام ١٩٥١ تفرغ للنميمة بين زملائه من الأدباء والفنانين . ويؤكد دامبر فى كتابه أن عالم الأدب لم يعرف تماماً أشبه بروجيه نيميه . وأنه كان يتلذذ كثيراً بهذا السلوك . كأنه يجد نفسه فيه . ولم يكن الكاتب يميل أن يتجنس أنسانياً . ولكن كى يثير محبى الظهور البلهاء . وقد صرح يوماً بأنه لم ينسب إلى نفسه كلمة انسان مثلما يفعل الغوغاء . ويقول دامبر أن نيميه قد دخل عالم الأدب بشكل سيادى . وهو يقلب كل الأفكار البالية بثقة غريبة . فهو رجل يزدرى الكثير من الأشياء . ويتعامل معها بعلياء . ويتقزز من البلاغة . وسعى أن يحذو حذوه الهواة والشباب كى يضفى الكثير من السهولة والفتنة على تصلبات تمرده . وصلابات تحدياته التى لاتعرف المرونة .

وقد كان نيميه ينظر إلى العالم الحديث على أنه مهزلة . وعلى المرء أن يلعب دوراً مؤثراً فى هذه الملهاة . كى يرضى ضميره . وكثيراً ما يقضى مزاج الكاتب عليه بإزالة الأقنعة واصلاح الوجوه من تآلبها ومن مهازلها وإزدراءاته . فمهمة الحياة الاساسية هى ألا يكون المرء واقعاً تحت تأثير الخداع .

ومثل هذه الأفكار قد تأصلت فى شخوص روايات الكاتب الأربعة . كما بدت فى سلوكه الخاص والعام . وكأن شخوصه هى نبض قلمه ونبضه الذاتى . . وقد عاش نيميه فى فترة إزدهر فيها الأدب الفرنسى بشكل جعله سيادى فى الأدب العالمى . فى زمن عرف سارتر وكامى وفردينان سيلين وغيرهم . ويقول الناقد دى بوادو فى موسوعة الأدباء الفرنسيين المعاصرين أن أكبر اكتشاف لعصر نيميه هو أن عالم الكبار يعدم حواسيه بنزراخ فى غبار كلام مزوق تنبعث منه روائح طيبة . فهناك اكاديميات لكل شىء . لليقين والتمرد والتقزز . مما أفقد الأشياء صدقها وأصالة جوهرها . وسوف يكون من المضحك أن يلعب المرء لعبة بين هذه الأشباح المتجمدة ومقابل هذه المهزلة التافهة يضع الكاتب مهزلة الأشياء . وهى أمور أكثر تلاحماً ورصانة . والفضائح وضربات الكبح التى هى ضربات فى القلوب بأسلوب بالغ الجنون .

فى عام ١٩٨٥ نشرت جاليمار المراسالات التى تمت بين روجيه نيميه وبين صديقه جاك شاروون فى الفترة بين عامى ١٩٥٠ و ١٩٦٢ وهى فترة النميمة الشهيرة فى حياة الكاتب . وقد عكست هذه الرسائل شكل الحياة الاجتماعية والأدبية فى تلك الفترة فهى رسائل مليئة بالنميمة عن الأدباء وسلوكهم الحياتى . وعن أدبهم . واعتبر النقاد أن هذه الرسائل هى الوجه الآخر من المرآة حول الكتاب الذين جاء ذكرهم . أو مثلما جاء فى مقدمة المراسلات أن الخطابات لم تمثل هدية لأى أحد . بل هى مجموعة من العبارات القبيحة . والبذاءات التى لا يحاكم القانون بشأنها . وقد شبه البعض هذه الرسائل كأنها كرة تنس تنتقل بحنون بين اثنين من اللاعبين المحترفين . ليس من أجل تحقيق هدف جديد . ولكن من أجل اثبات أن جمهور المشاهدين لا يعرف قواعد اللعبة .

ولم تصل نميمة الكاتب إلى الأدباء وحدهم . بل أخذ ينم عن الحياة . حيث علق يوماً أن اسوأ شىء فى الدنيا هو أننا لم نختر ابائنا . وأيضاً لم نستشر فى موتنا . ويقول الروائى والناقد انجيلو ريتالدى .

فى عدد ١٢ مايو ١٩٨٩ من مجلة الأكسبزيس أن نيميه لم يكن يفكر بالمرة فى مراضاة جمهوره . . بل فى استنفاره . وابعاده عن الإعجاب به . لأنه لم يهتم قط بتذويق عباراته وكلماته . وقد أصبح نموذجاً لهؤلاء الذين يجمعون سمات الابناء العاقين المتجلببين دوماً نحو المجد .

ويستطرد ريتالدى أن نيميه له نفس القيمة الأدبية التى كان يتمتع بها مرسيل بروست . رغم أنه لم ينشر سوى روايات ثلاثة لا أكثر . قبل أن يموت مقتولاً فى عام ١٩٦٢ .

وينتمى الكاتب إلى فئة من الأدباء لهم مع الكتابة علاقة غريبة . مثل ارثر رامبو الذى هجر فن الشعر نهائياً وهو لم يتجاوز التاسعة عشر . ورغم ذلك ترك وراءه أثراً أدبياً من الشعر لا ينضب . . وهو مثل البير كامى عاش ينظر للموت . ولا جدوى الحياة . ومات مثله فى سن صغير . بل وفى نفس العام تقريباً . . وبأسلوب مقارب . . فقد مات كامى وهو على قارعة الطريق فى سيارته . وبدا كأنه انتحر على طريقة سيزسف الذى يؤمن بعبثية الحياة . ومع ذلك يمارس نوافيسها . أما روجيه نيميه فقد مات مقتولاً أثناء مباراة للسيارات فى فرنسا . . وحتى الآن لم يعرف أحد أسباب قتله . . ولا من هو الشخص الذى قتله . . لكن الناقد روبير بوليه يقول أن سيرة الكاتب تثأر لنا وتعوضنا عن كثير من الروائيين المتشنجين الذين يستغيثون بالقدر ويعلنون نهاية العالم بسبب أن احدى نساء المجتمعات الراقية لم تخرج فى موعدها المحدد .

السؤال الآن : ماذا يمكن أن يبقى من كاتب مثل روجيه نيميه ، لقد عاش حياته . وتجنى على الاخرين . مؤمناً ان العالم لا يستحق أن نأخذه بشكل جدى : فهو عدمى . ولذا فازدراء الاشياء هو سيئته . وعليه أن يزدرى كما يشاء . . فهذا هو قدره واذا كان ارنشت هيمنجواى قد أكد يوما ان اعظم ادباء القرن العشرين غير معروفين فى الفترة بين عامى ١٩٠١ و٢٠٠ فان روجيه نيميه سيكون بلاشك هو أحد أشهر ادباء عصرنا فى القرن الحادى والعشرين ◆ .

عن مجلة الاكسبرلس
١٩٨٩/٥/١٢
إعداد : م . ق .

ما هو عصر التنوير

إيمانويل كانط

ما هو عصر التنوير ؟ هو خروج الانسان من حالة القصور التي يبقى هو المسؤول عن وجوده فيها . والقصور هو حالة العجز عن استخدام الفكر [عند الانسان] خارج قيادة الآخرين . والانسان [القاصر][1] مسؤول عن قصوره لأن العلّة في ذلك ليست في غياب الفكر ، وإنما في انعدام القدرة على اتخاذ القرار وفقدان الشجاعة على ممارسته ، دون قيادة الآخرين . لتكن تلك الشجاعة على استخدام فكرك بنفسك : ذلك هو شعار عصر التنوير .

إن الخمول ، والجبن ، هما السببان اللذان يفسّران وجود عدد كبير من الناس قد حرّرتهم الطبيعة منذ زمن بعيد من قيادة غريبة [عنهم] ، لكنهم ظلّوا قُصراً طوال حياتهم عن رضا منهم ، حتى ليسّهُل على غيرهم فرض الوصاية عليهم . وما أسهل أن يبقى المرء قاصراً . فإذا كان لديّ كتاب يحتلّ عندي مكان الفكر ، وقائد يعوّض الوعي فيّ وطبيب يقرّر لي برنامج تغذيتي ، الخ .. فلا حاجة لي في ان أحمل نفسي عناء [البحث] ، ولا حاجة لي في أن افكّر مادمت قادراً على دفع الثمن لكي يُقبل الآخرون على هذه المشقّة المملّة .

إن الاغلبية الكبيرة من الناس (بما في ذلك الجنس اللطيف اجمالاً) تعتبر تلك الخطوة نحو الرّشد عظيمة الخطر ، فضلاً عن أنها أمرٌ مرهق . ويساعدهم على القبول بحالة القصور هذه ، اولئك الاوصياء الذين آلوا على أنفسهم ممارسة سلطة لا تطال على الانسانية . فبعد ان اطبقوا [سجن] البلاهة على قطعانهم وعملوا على مراقبة هذه المخلوقات الهادئة مراقبة دقيقة ، حتى لا تسمح لنفسها بالمجاسرة على أدنى خطوة خارج الحقل الذي حُشرت فيه ، أظهروا لها الخطر الذي يهدّدها إن هي غامرت بالخروج وحدها . لكن الخطر ليس كبيراً في حقيقة الأمر لأنها [لو اقدمت عليه] فسوف تتعلّم السّير ، بعد عثرات قليلة . إلاّ أن مثل هذه الكبوات يولد الاحتراز وعادة ما يحملنا الخوف ، الذي ينتج عن ذلك ،على العدول عن محاولة أخرى . لذلك فإنّه من العسير على أي شخص بمفرده الافلات من حالة القصور التي كادت أن تصبح طبيعة فيه ، إذ صار يرتاح إليها ، غير قادر في هذه الفترة ، على استخدام فكره الخاص ، وقد حرم من فرصة المحاولة . فالمؤسسات والصيغ [الجامدة] ، أي تلك الآلات المختصة باستعمال العقل ، أو بتعبير أدق ، باستعمال سيء للمواهب الطبيعية هي الجلاجل التي عُلّقت على أرجل القاصرين ، في حالة القصور التي مازالت قائمة . وحتى إذا تخلّص أحدهم من هذه الجلاجل فهو لا يستطيع القيام إلا بقفزة غير واثقة من فوق اصغر الأخاديد ، لأنه لم يتعود بعد على تحريك ساقيه بحرية . لذلك فإنه قلة من الناس توصلت من خلال اعمال ذهنهم الخاص[2] إلى الانعتاق من حالة القصور والقدرة على السير بخطوة ثابتة .

إمّا أن يستنير جمهور بنفسه فهذا يدخل أكثر [من أن يستنير شخص بمفرده كما تبيّنه الفقرة السابقة (المعرّب)] في حيّز المحتمل ، بل إن هذا الاحتمال لا يمكن تجنبه إذا تُرك للجمهور قدرٌ كاف من الحرية ، إذ لابد من وجود عدد من الناس يفكرون بأنفسهم ضمن الاوصياء الرسميين على الجموع ، اولئك الذين تخلصوا من نير حالة القصور ، وطفقوا ينشرون بين الناس روحاً تجعلهم يقدّرون قيمتهم الخاصة ، وجنوح كل إنسان إلى التفكير بنفسه . وعلينا أن نلاحظ أن الجمهور الذي كان تحت سلطة هؤلاء الاوصياء سوف يجبرهم [بعد أن تحرّر منهم] على البقاء في وضع أدنى حين يدفعه بعض من الاوصياء الآخرين ، ممن عجز على التمتع بمزايا التنوير ، إلى الانتفاضة العنيفة ، وذلك يدلّنا على مضار الاحكام المسبقة والتي تنتقم ممن زرعها أو ممّن سيأتي بعده ، لأن الجمهور لا يصل [مرحلة] التنوير إلا على مهل : فبامكان الثورة أن تُسقط الاستبداد الفردي ، والاضطهاد المستغِلّ ، أو الطمّوح ، ولكنها لن تأتي أبداً بإصلاح حقيقي لطريقة التفكير ، بل تولّد ، بالعكس ، احكاماً مسبقة [جديدة] تشكّل مع الاحكام المسبقة القديمة نخوماً تفصل الثورة عن الجموع الكبيرة المحرومة من التفكير .

أمّا بالنسبة للتنوير فلا شيء مطلوب غير الحرية ، بمعناها الأكثر براءة ، أى تلك التى تقبل على استخدام علني للعقل فى كل الميادين . إلاّ أنى أسمع الآن وفى كل اتجاه من حولى صيحة تقول : «لا تفكروا» . فالضابط يقول : «لا تفكروا . . عليكم أن تنفذوا . . » ، والمسؤول المالى يقول : «لا تفكروا عليكم أن تدفعوا» ، ورجل الدين يقول : «لا تفكروا عليكم أن تؤمنوا» (هناك سيد واحد فى العالم يقول : «فكروا قدر ما تشاؤون ، وفى ما تشاؤون ولكن عليكم أن تطيعوا»[٣] . فى كل مكان يوجد تحديد للحرية . ولكن أى تحديد يناقض التنوير ؟ وما هو التحديد الذى لا يناقضه بل والذى يمكن أن يكون لصالحه ؟ اجيب فأقول إن الاستخدام العام لعقلنا لابد أن يكون حراً فى جميع الحالات ، وهو الذى يستطيع وحده إن يأتى بالتنوير إلى البشر ، غير إن الاستخدام الخاص لعقلنا لابدّ أن يخضع لتحديد صارم جداً دون أن يكون ذلك من الموانع المحسوسة فى طريق التنوير .

واقصد بالاستخدام العام لعقلنا ذلك الذى يقوم به المرء حين يكون عالماً ، فى اتجاه الجمهور الذى يقرأ . أما الاستخدام الخاص [لعقلنا] فهو الذى يعطينا الحق فى ممارسته والعمل به من موقع مدنى ، أو أى وظيفة محددة تمّ تكليفنا بها ، إذ يوجد ، ضمن مسائل عديدة تخص المصلحة العامة للمجموعة ، جهاز آلى معين يحتّم على بعض من اعضاء هذه المجموعة القيام بحركات لا إرادة لهم فيها ، توجهه الحكومة — بفضل اجماع اصطناعى . . نحو [تحقيق] الأهداف العامة أو — على الأقل — لكى تمنع القضاء على هذه الأهداف . هنا لا يُسمح بالتفكير ، بل تجب الطاعة . ولكن إذا كانت هذه القطعة من الجهاز الآلى عضواً فى المجموعة ، أو فى المجتمع المدنى العالمى ، بصفته عالماً فى الوقت نفسه ، وإذا توجّه هذا العضو بكتابات استند فيها إلى فكره ، ففى هذه الحال يمكنه أن يستخدم عقله دون أن يؤثر ذلك على الشؤون التى كُلّف بها خلال جزء من وقته كمنصر سلبى . وأن يرغب الضابط ، الذى تلقى امراً من رئيسه ، فى أعمال عقله ضمن مهمته للبحث عن جدوى هذا الأمر أو فائدته ، فهذا أمر خطير ولابد لهذا الضابط أن يمتثل . ولكن إذا أردنا أن نكون منصفين [نقول] إن لا شيء يحظر عليه ، إذا كان عالماً ، ابداء ملاحظاته حول الاخطاء الواردة فى الجهاز الحربى وتقديم هذه الملاحظات لجمهوره حتى يحكم فيها . ولا يمكن للمواطن أن يرفض أداء الضرائب المفروضة عليه سيما وإن نقداً لاذعاً لهذه الواجبات ، إن لزمه قبولها ، يعرّضه للعقاب ، بسبب الفضيحة التى يمكن أن تتولّد [عن نقده] (وما ينجرّ عن ذلك من اضطراب شامل فى النظام) ، أما وقد وضعنا هذا التحفظ ، فلا نرى تناقضاً مع الواجبات أن عبّر هذا المواطن — بوصفه عالماً — وبصفة علنيه عن نظرته فى رعونة ذلك النوع من الجباية أو فى جور [من فرضها] . كذلك يجب على رجل الدين أن يقوم بتعليم رعيته ، وفى معبده ، بحسب رمز الكنيسة التى يخدمها لأنه انتدب بحسب هذه الشروط ، ولكنه يتمتع ، كعالم ، بكامل الحرية (إن لم نقل إن ذلك من واجبه) فى أن يمد الجمهور بكل الافكار ، بعد أن يزنها بثبات ونية حسنة ، حول ما يراه خاطئاً فى هذا الرمز ، وفى أن يقدم لهذا الجمهور مشروع رؤيته لتنظيم افضل للشؤون الدينية والكنائسية . وفى هذا أيضاً لا يوجد ما يمكن أن يثقل ضميره ، لأن ما يعلّمه وفقاً لوظيفته كممثل للكنيسة لا يقدمه إلا كأمر لا حرية له فى ابداء الرأى فيه وإنما كتعاليم قد التزم بتدريسها باسم سلطة اجنبية [عنه] .

ولسوف يقول « هذا ما تعلمه كنيستنا وها هى الحجج التى تستعملها [فى ذلك] » . وقد يُبرز ، بهذه المناسبة ، لرعيته الميزات العملية من الاطروحات التى لا يتفق معها عن اقتناع كامل والتى التزم ، رغم ذلك ، بعرضها ، إذ من الممكن أن يكون قد وجد فيها بعض الحقيقة الكامنة أو ، على الأقل ، لم يجد فيها ما يتعارض مع الايمان الذاتى [عنده] . أمّا إذا تعرض لشيء من هذا القبيل فلا يمكن له عند ذلك الاحتفاظ بمهامّه والبقاء على اتفاق مع ضميره وعليه ، إذاً ، إن يعتزل [عمله] . ونتيجة ذلك أن المربى إذا استخدم عقله اثناء عمله وأمام من حضر دروسه لا يقوم إلا باستعمال خاص للعقل لأن المسألة تخص اجتماعاً عائلياً ، مهما بلغ حجم [هذه] العائلة . وهو يتصرف أمامها على أنه رجل دين غير حر ، ولن يكون حراً ، لأنه يؤدى مهمة خارجة [عن نطاقه] . أما إذا اعتبرناه عالماً يخاطب بكتاباته الجمهور الحقيقى ، أى العالم ، — كعضو فى مجمع دينى ضمن استخدام عامّ لعقله — فإنّه يتمتع بحرية لا حدود لها فى استعمال عقله والتحدث باسمه الخاص . والادعاء القائل بأن الأوصياء على الشعوب (فى الأمور الدينية) لابد أن يظلّوا قصّراً هم أنفسهم يعدّ سخافة ساهمت فى تأييد السخافات [الأخرى] .

ولكن الا يحق لمثل هذه الجمعية الدينية ، سواء كانت مجمعاً كنائسياً أو طبقة من الآباء (كما تسمى فى هولاندا) أن تلجأ إلى دعوة [اعضائها] إلى تأدية اليمين على رمز معين ثابت ، لكى تسلّط وصاية اعلى ، دائمة ، على كل عضو ، وحتى تؤبّد هذه الوصاية من خلالهم ؟ أقول أن هذا الأمر مستحيل تماماً . لأن مثل هذا النوع من التعاقد يقرر الاستغناء نهائيا عن كل تنوير جديد يمكن للجنس البشرى أن يستقبله ، ويظلّ على هذا الأساس لاغياً وغير ذى مفعول ، حتى وإن كان مزكّى من سلطة أسمى ، أى من البرلمانات أو من المعاهدات السلمية الأكثر جلالاً . ذلك لأنه لا يمكن لقرن ما أن يولد اتفاقاً يقيد القرن الذى يليه بوضع يجعله غير قادر على توسيع معارفه (بخاصة منها تلك التى تتعلق بمصلحة هذا القدر من الخطر) ويحرمه من التخلص من اخطائه ، والتقدم ، بصفة عامة ، على [طريق] التنوير . إنّها لجريمة فى حق الانسانية التى يحملها قدَرُها الأصيل نحو هذا التقدم بالذات . لذا يحقّ للخَلَف أن يرفض تماماً مثل هذه القوانين وإن يحتج [على ذلك] بجهل من قام بسنّها وطيش دوافعه . فحجر الزاوية فى كل ما يمكن تقريره لصالح شعب ما ، فى شكل قانون ، يكمن فى السؤال التالى : « هل يقبل هذا الشعب أن يهب نفسه قانوناً كهذا القانون ؟ » . من الجائز أن يكون القانون المعنى ممكناً لمدة محددة قصيرة ، فى انتظار قانون افضل ، وتحسباً لادخال تنظيم معين ، ولكن على شرط أن يُترك لكل مواطن — وبخاصة لرجل الدين إن كان عالماً — الحرية فى صياغة الملاحظات حول العيوب التى تحتوى عليها المؤسسة الحالية ، على أن تكون هذه الصياغة علنية ، أى فى شكل كتابات ، مع الابقاء على النظام القائم . وذلك حتى يأتى يوم يتقدم فيه البحث فى هذه الأشياء اشواطاً بعيدة تجعله يتأكد بما فيه الكفاية ، فيُرفع أمام العرش مشروع مدعمٌ باتفاق [اغلبية] الاصوات (إن لم نقل جميعها) يهدف إلى حماية المجموعات المتضامنة ، بحسب آرائها الخاصة ، والمتفقة على تغيير المؤسسة الدينية ، دون أن يلزم ذلك اولئك الذين ظلوا أولياء [للمؤسسة] القديمة . أمّا أن يكون الاتفاق على دستور دائم لا يأتيه الشك ، حتى ولو كان ذلك لمدة تعادل عُمر انسان ، مما يقضى على الانسانية ، ردحاً من الزمن ، بالعقم فى [توقها] إلى التقدم ويضرّ بالاجيال القادمة ، فهذا ما هو محظور إطلاقاً .

ويكن لشخص ما ، فى ما يتعلق به شخصياً ، أن يؤجّل الحصول على معرفة لابدّ له من الحصول عليها . أما إن يعرض عنها وأن يحرم منها الأجيال المقبلة ، فهذا ما يسمّى بالتجنى على حقوق الانسانية المقدسة ودوسها . ويبقى ما حُرِّم على الشعب تقريره ، محرّماً ، من باب أولى ، على الحاكم ، لأن سلطة الحاكم فى التشريع منبثقة من الشعب وهو يستمد إرادته الخاصة من إرادة الشعب العامة . فليسهر الحاكم على إبقاء الاصلاح ، المنجز أو المفترض ، متفقاً مع النظام المدنى ، وليترك الحرية لرعاياه فى البحث عما يجب عليهم القيام به ليحصلوا على نجاة ارواحهم [فى الآخرة] . فليس هذا الأمر من شأنه وإنما عليه ، بالمقابل ، إن يمنع البعض [من الشعب] من حرمان البعض الآخر ، بالقوة ، من العمل على تحقيق النجاة والاسراع بها بكل ما أوتى من جهد . والحاكم يضر بهته إن هو تدخّل فى هذا الشأن وأعطى تكريساً رسمياً للكتابات التى يحاول فيها رعاياه توضيح آرائهم . فإن فعل انطلاقاً من سلطته فهو يتعرض للوم القائل «ان قيصر ليس ارفع [شأناً] من النحويين» وإن هو حمى فى دولته الاستبداد الكنسى وبعضاً من المستبدين على بقية رعاياه فهو يضعف من قدرته العالية .

وإذا سئلنا بعد كل هذا : « هل نحن نعيش الآن قرناً مستنيراً ؟ » ، فإن اجابتى تكون على النحو التالى : «لا . لأننا فى الواقع [نعيش] قرناً يسير نحو التنوير» ، فنحن لما نزل فى مرحلة تفتقر إلى عناصر كثيرة أخرى تحمل الناس إلى حالة تمكنهم من ممارسة تفكيرهم الخاص فى الأمور الدينية بإحكام وقدرة ودون نجدة الآخرين .

ولكن أن يكون للناس الآن مجال أرحب فى ممارسة هذا [التفكير الخاص] بحرية ، وأن يكون عدد العقبات أقل من ذى قبل نسبياً ، فى الطريق نحو عصر شامل للتنوير يخرج بالناس من حالة القصور التى يبقون هم المسؤولون عنها ، فهذا ما لنا عليه مؤشرات مؤكدة . من هذا المنطلق يمكن القول أن هذا القرن هو قرن التنوير وقرن [الملك] فريدريك . فالأمير الذى لا يتأفف عن التصريح بأن من واجبه أن لا يأمر بشىء فى الأمور الدينية ، وأنه يترك للناس كامل الحرية فى ذلك ، والذى يعرض عن لفظة التسامح المتعالية ، يبقى هو نفسه مستنيراً : فهو يستحق ، إذاً ، اجلال معاصريه واعتراف الأجيال المقبلة [بجميله] ، لأنه أول من أخرج الجنس البشرى من حالة القصور ، من وجهة نظر إدارية على الأقل ، وترك لكل [شخص] الحرية فى استعمال عقله الخاص فى أمور العقيدة . ففى عهده اصبح من حق رجال الدين الأجلاء ، إذا كانوا علماء ، ان يتفوّهوا بأحكامهم وآرائهم التى تخالف الرّمز الرسمى ، دون أن يكون لذلك انعكاس سىّء على واجباتهم تجاه وظائفهم . كما اصبح من حقهم أن يعرضوا علانية [هذه الاحكام وهذه الآراء] على اختبار العالم ، وهذا ينسحب ، بالطبع ، على كل شخص لا يتقيد بأى التزام تجاه وظيفته . وقد انتشرت روح الحرية هذه فى الخارج حتى وإن هى تعرضت لعقبات موضوعية [اقامتها] الحكومة التى لم تستوعب دورها بعد . وما نحن فيه [حكومة فريد ريك] يقوم مثلاً أمام كل حكومة لم تفهم أن لا خوف إطلاقاً على العهد السياسى ، ولا على وحدة المؤسسة العامة من توفير جو الحرية ، حيث سيبذل الناس كبير الجهد حتى يخرجوا من حالة الصلافة ، إن لم يكن هناك من يجتهد فى ابقائهم عليها .

لقد ركّزت اهتمامى فى بحثى حول حلول عصر التنوير ، على ذلك النوع [من التنوير] الذى يحرّر الناس من حالة القصور التى يبقون هُمْ المسؤولون عليها ، ووقفت على المسائل الدينية ؛ ذلك لأنه لا مصلحة لحكامنا ، فى ما يخص الفنون والعلوم ، فى أن يقوموا بدور الاوصياء . ثم إن حالة القصور هذه [الدينية] التى تناولتها ، هى الأكثر ضرراً والادهى خزياً . ويذهب منهج التفكير عند رئيس الدولة الذى يشجع التنوير إلى أبعد من هذا فيعترف ، من منطلق تشريعه أيضاً ، أن لا خطر [عليه] فى أن يسمح لرعاياه باستخدام علنى لعقلهم حتى يقدموا للعالم ما أنتجوه من أفكار تشير إلى بناء أفضل لهذا التشريع ، حتى ولو كان ذلك من خلال نقد صريح للتشريع الذي تمّ سَنُّهُ . أن لنا فى هذا المثل كريم لم يتجاوزه أى ملك عدا الذى نجلّه .

وهذا الملك المستنير هو الملك الوحيد الذى لا يخشى البقاء فى الظلّ وقد مَسَك بجيش عتيد حسن التنظيم ، يضمن به الطمأنينة العامة ، وهو [الملك] الوحيد الذى يقدر على التصريح بما لا تجرؤ أى دولة حرة [أخرى] على التصريح به : «فكّروا قدر ما تشاؤون وفى ما تشاؤون ، وعليكم أن تطيعوا» .

هكذا تأخذ الأمور الانسانية مجرى مثيراً غير منتظر . ومهما يكن من أمر ، وإذا اعتبرنا سياق الأمور فى جملتها ، نرى أن كل شىء تقريباً يثير الاحساس بالمفارقة : فالحصول على درجة أعلى من الحرية المدنية يبدو مفيداً لحرية الفكر عند الشعب فى الوقت نفسه الذى يفرض عليه حدوداً لا يمكن له تخطيها . [ومن ناحية أخرى] فإن درجة ادنى توفر له الفرصة فى أن ينشر نفوذه الكامل . وما أن تحرر الطبيعة ، من تحت قشرتها الصلبة ، بذرة الميل والتأهب للفكر الحرّ حتى تحدوها بعطفها وتجعل منها ذلك النزوع الذى سيؤثّر تدريجياً وبمفعول رجعى على مشاعر الشعب (ومن خلال هذه المشاعر يزيد الشعب شيئاً فشيئاً من الاستعداد للسلوك بحرية) . وسوف يؤثر هذا النزوع بدوره ، آخر الأمر ، على أسس الحكم الذى سيرى من صالحه أن يعامل الانسان ــ وهو الذى لم يعد مجرّد آلة ــ حسب التقدير الذى يستحق .

فى الاسبوعيات الجديدة لبويشنيغ ، العدد الصادر فى ١٣ ايلول ، اقرأ اليوم ، الثلاثين [من الشهر نفسه] إعلاناً عن صدور المجلة الشهرية البرلينية ، حيث توجد إجابة السّيد مندلسهن على هذا السؤال نفسه . لم أطّلع عليه بعد ، ولو كنت فعلت لعدلت عن الادلاء باجابتى التى لا يمكننا الآن إلا أن نعتبرها مجرّد تجربة تسمح لنا بتقدير مدى ما تأتى به المصادفة من توارد الخواطر ◆

ترجمة : يوسف الصديق

عن مجلة «الكرمل» العدد ١٣ سنة ١٩٨٤

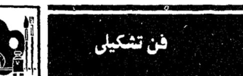
اشارات :

(١) للجملة الفلسفية الكانطية بنية متشعبة تجعلها «تلبس» الفكرة ولا تنتهى إلا بانتهائها . فالتنقيط «النحوى» عند هذا الفيلسوف يبقى تحت قيادة النفس الاستدلالى الذى يطول احياناً إلى حدّ ارهاق القارىء والتباس الأمور عليه . حاولنا الابقاء على هذه الصياغة فى ترجمتنا لنص كانط من الترجمة الفرنسية ، مع لجوئنا فى كل مرة إلى القاموس الكانطى الاصلى ، بالالمانية ، فى تعريبنا للمفاهيم الفلسفية . وقد زدنا كلمات ، أو احياناً تعابير كاملة ، بين معقوفين [....]لتوضيح الفكرة . أما ما هو بين قوسين فهو من عند كانط .

(٢) ترجمنا بكلمة الفكر المفهوم الكانطى verstandt (بالفرنسية Entendement) ، وبكلمة عقل المفهوم vemurnt (بالفرنسية Raison) كما جرت العادة فى الترجمات العربية لاهم اعمال كانط ؛ أما حين يستعمل اللفظة Geist (بالفرنسية Esprit) وهى تعنى بالضبط العقلِ فى بعديه الجماعى والتاريخى ، فقد فضلنا تعريبها بكلمة الذّهن .

(٣) يقصد كانط بهذا «السيد الوحيد» الملك فريدريك ملك بروسيا الذى كان يعيش عهده ، كما سيبينّ النص ذلك فيما بعد .







جمال محمود والبحث عن الأصالة فى ذكرى وفاته الحادية عشرة

عبد الغنى داود

فى شهرى نوفمبر وديسمبر عام ١٩٧٧ أقامت الولايات المتحدة الأمريكية معرضا لأعمال الفنان المصرى (جمال محمود) ١٩٢٤ ــ١٩٧٨ بـقـاعـة واشـنـطون الـدولية . . وبعـد ذلـك بـأقـل من عـام واحد . . أى يوم الجمعة ٢٩ سبتمبر ١٩٧٨ لفظ الفنان الصادق أخر أنفاسه بعد مرض لازمه أكثر من ثلاث سنوات ، وكان سفره الى أمـريكـا لحضـور معـرضـه نـوعـا من المخاطرة . بحياته .

وجمـال محمود من مـوليد القـاهرة عـام ١٩٢٤ . حصـل عـلى دبلوم مـدرسـة الصناعات الزخرفية . . ثم التحق بالقسم الحر بكلية الفنون الجميلة بالقاهرة ، وأتم دراسته به عـام ١٩٥١ ، وبعدهـا قضى عـامى ١٩٥٢ ــ ١٩٥٣ بمـرسم الأقصـر حيث بدأت رحلته الحقيقية مع الفن فتعلم تكتيك اللو ن من الفن الفرعونى ، وأدرك جـمال محمود أن البـدايـة الحقيقيـة للفنـان المصـرى هى أن يبـدأ من حيث انتهى أجداده الفـرعنـة . . فـأغلق عـلى نفسـه مـرسمه ، وأخـذ . . يجـرى تجاربـه عـلى اللون . . وبدأ يصُنع اللون بنفسـه ، من الخامات المتاحة فى البيئة المصرية ، ونلحظ ذلك فى ألوان لوحاتـه تتسم بالتفـردو التى تختلف كثيرا عن الألوان الجاهزة التصنيع . كذلك كان يصنع بقية الخامـات المطلوبـة للوحـة على يـديه . . حتى أنـه إشتهـر فى البداية بين التشكيلين بأنه صانع خامات ، ولم يكتشفوا فيه فنانا حقيقيا مبدعاالابعـد خمسة عشر عاما من العزلة بحثا عن أسلوبه الخاص ، ومجربا فى الألوان والخامات التى يستخدمها عادةالتشكيليون مكتشفـا ألونه من الطبيعة أعطت لوحاته طابعا أصيلا .

أقام أول معرض له عام ١٩٦٥ ، وفى نفس العـام حصـل عـلى منحـة التفـرغ فى التصوير . . ثم توالت معارضه و اشتراكه فى المعارض الـدوليـة والمحلية . . فاقتنى أعماله المهتمـون بالفنـون فى جميع أنحاء العالم . . خاصة فى أمريكا . . هذه الأعمال التى تتسم بطابع الفن الشعبى المصرى . . والتى لخص فيهـا تأثـره وتشـربـه للفنـون الفرعونية والقبطية والاسلامية . . فهو يعيد صيـاغة الأنمـاط الشعبيـة بـطريقـه تعمق المدلول الشعبى الرمزى . كذلك يلعب نوع الخامة التى يستعملها ــ التى هى أصلا من صنعه ، وبراعته فى التعامل معها و خاصة تجاربة فى فن الحضـر ــ دورا كبيرا فى خلق سطح ، منغم بدرجات مختلفة من اللون ، وبـذلك تكسب أعمـاله مسحـة شاعـريـة تصرفنا أحيانا عن تتبع شخوصه المرسومة بتفاصيلها الدقيقة . . فمن الممكن أن تكون شخوصه عـين أوعيون تعبـر عن شخـوص بأكملها ، وتصبح بقية السمان بتفاصيلهـا مجرد جزء من كل . لذا نلاحظ أن كثير من لوحاته تمتلى بالعيون الجميلة .

يقول عنه الناقد الأمريكي (وافيد شاف) حين قدم لأعماله التي عرضت في قاعة واشنطون الدولية :

ثمة عاملان أساسيان يتصارعان بإستمرار في فن جمال محمود ، عامل الفنان الثائر على الموروث من المعتقدات ، والذي يود أن يبدع أعماله بطريقته الخاصة ، وبين الفنان المحافظ على التقاليد والثقافات التي يرتبط بها تاريخه الشخصي . . إذ أن جمال محمود من هؤلاء الفنانين الذين تتسم أعمالهم بالتلقائية بعيدا عن التكلف والتصنع ، كما أنه ليس مصورا ممن يتلمسون خطى الآخرين مقلدا ، بل ومن الصعب تصيف أعماله ضمن مدرسة معينة ، ويضيف قائلا :

وأهم سمات جمال محمود هي ـ اللون ـ البيئة ـ التركيب ـ النسيج ، والتي تبدو واضحة في خطوطه البالغة الجرأة والجمال والصراحة والوضوح أيضا . . بل إنه في بعض الأعمال يمزج بين التصوير غير البراق أو الحاد ولون (التمبرا) ليحقق المستهدف النظري بشكل مميز وجوهري وإقتصادي وفي دقة لونية]

[ومعدل الرسوم الزيتية عند جمال محمود قليل ، كذلك رسوم التمبرا ذات اللون الفولاذي . . الأنها قادرة على التوصيل بطريقة معبرة عن تدرج اللون العميق والبراق . . فهو يستخدم التمبرا بشكل كبير للتعبير عن الصورة وطريقة صنعها ، وعلى الأخص في أعماله الأولى التي يشبه سطح اللوحة فيها الحفر البارز فتعطينا أبعادا للإندماج الذي يشبه إطارا من النسيج أو الحضر على الخشب]

[كذلك يكشف أداء الحركات والتعبيرات عن فصل بينهما ، وإن كان هذا الفصل يتميز بالحنان والحساسية . . فرسومه التي تتكون من نماذج متفردة مثل لوحة « المرأة العجوز التي تسير بالعصا » أو لوحة « الطفل ذو العيون الكبيرة » والذي يتلاشى بقية جسمه في خلفية الصورة هما لوحتان مؤثرتان وحادتان بشكل خاص . . غير أن منهج جمال محمود ليس منهجا عاطفيا فهو يبرز نماذجه وحكاياتها بالضرورة دون أسى أوشجن ، ودون إلحاح في طلب التعاطف ، وبنفس الرؤية تتعرف على أكثر أعماله جرأة وشجاعة وهي مجموعة الأعمال الخاصة بالتجريد للصور الأحادية اللون للشخوص والموضوعات الحركية]

[أما الرسوم ذات الأسلوب غير البراق والحاد فتتسم باللازمنية . . بل تبدو بشكل مسار كنتاج للتركيب والتكوين . . فنجد الأوضاع والأشكال الفرعونية القديمة قبل إختراع الهيروغليفية ، والنماذج ذات الأبعاد الثنائية المنضبطة لعناصر سائدة . . لكن إكتشاف جمال محمود لإمكنياتها وسع ـ بشكل موفق ـ مجال الصورة بالنسبة للمتلقي فيضفي على الأشكال ثراء في أصولها . . ومثال على ذلك . . أننا إذا تأملنا لوحة « رقصة الحصان » يتملكنا شعور من يرى أيقونة مفقودة . . هذا الشعور الواضح البديهي المباشر الذي يأتي كنتاج لموضوع ومادة غير محدودة زمانيا وكأنه إبراز هش للصورة . . أو بمعنى أخر فان صور جمال محمود تحتوي على زمنها الأصلي سواء . كانت تنتمي إلى العصر القبطي أو العصر الفرعوني . بالإضافة الى أنها تتضمن عبورا في الزمن الى الوقت الحاضر لدرجة أن الصورة أيضا تحتفظ بنماذج التشويه والتدمير التي أحدثها بها الزمن في أعمال الفرسكو على الورق وعلى الخشب] .

[لذا يهدف جمال محمود أن يخلق فنا لازمن له ، وفي نفس الوقت يكون فنانا واضحا من ناحية إختياره لمادةموضوعه إن تتكيف موضوعات رسومه مع تعدد وتغير ألوان حقبات ماضي مصر . . فالشخوص ذوو العيون الكبيرة البارزة التي تملأ المقدمة في بعض لوحاته تتوازى مع لوحات الجدران القديمة في الأقصر . . بينما تتسم لوحاته ذات النماذج الجنينية أو لوحة « الأم والطفل » بصدى عميق من الفن البيزنطي والقبطي ، وهي أعمال تظل تحتفظ جزئيا بهذه الأساليب الموروثة لكي تكتسب أبعادا في المعنى أكثر من مجرد أبعاد فراغ اللوحة ـ حيث تبدو هذه السمة الأسطورية طبيعية جوا بالنسبة لجمال محمود . سواء كانت المصادر هي تلك التي سبق ذكرها ، أو كانت مصادر إسلامية أو مصادر نابعة من ملاحم القبيلة]

[لكننا نفتقد في فن جمال محمود عدة أشياء : فهو ـ مثلا ـ لم يتبع الأساليب العالمية الحديثة ، والتي تأثر بها فنانون مصريون أخرون . . هذا على الرغم من مصادر رسومه ذات أسلوب معقد ، لكنها تظل تتسم بالأسلوب البسيط الواضح ، وهي أيضا تحتفظ بماشرتها وتلقائتها ، ويبدو هنا أيضا أن الفنان جمال محمود كان متبها وواعيا بتجارب كل من (كاى) و(دينوقى) ، وبالتعبريين من قبلهما . . بالإضافة الى تأثره بعناصر مشتقةمن الفن البدائي . . وفي الحقيقة كم كان سيكون من السهل على فنان مصور يملك براعة جمال محمود أن يستعمل اسلوبا مختزلا . . لكنه بدلا من ذلك داوم على تنويع تجاربه الأسلوبية ، وهو من هذا المنطلق تشارك أعماله الفنيه في الإنجازات التي حققها الفنانون المصريون الذين يعملون في أعمال الخشب وأعمال النسيج . . وهي أعمال ماتزال في روحها مخلصة وصادقة لتقاليد وطنهم . . مصر]

وفي تصوري أن الناقد الامريكي ـ رغم موضوعيته في الجزء الأكبر من دراسته لفن جمال محمود ـ الا أنه كبر عليه أن يترك فنانا من العالم الثالث دون أن يذكر أنه تأثر بمدرسة غربية او بأخرى . . **ان** أعمال جمال محمود نقية تماما من أي تأثر غربي ـ وليس هذا نوعا من التعصب أو الشوفينية . . لأن الأخذ والعطاء بين الثقافات والحضارات أمر طبيعي . ومن الممكن أن يثرى الفن التشكيلي في كل أرجاء العالم فتراث البشرية ملك للجميع .

ورغم ذلك فمن الممكن أن ينبع فنان مثل جمال محمود لا ينتمي إلا لأصالة أرضه ويكون فنانا أصيلا وعظيما في نفس الوقت .

إن أفضل تكريم يمكن ان نقدمه لهذا الفنان الأصيل في ذكرى وفاته العاشر هو أن نقيم لأعماله التي بقيت ، وكذلك الأعمال التي لم تعرض بعد . معرضنا لكي تدرك الأجيال من الفنانين أن جمال محمود كان يملك الأصالة التي تفرض جمالياتها على العالم ـ دون الدخول في سراديب المدارس الفنية ودهاليزها ، وأنه قدم فنا مصريا خالصا ونقيا ما تزال لوحاته تنطق به ، ولكي تدرك ايضا أن جمال محمود قدم للفن المصري والعربي عطاءا كافيا تتزود به كل الأجيال ◆

انظر صور الموضوع من صفحة ١١٣ : ١١٦



الثورة الفرنسية : النتائج والمقومات والدلالة الحقيقية

سامى خشبة

من المحقق أن الثورة الفرنسية الكبرى « ١٧٨٩ » لم تكن أول ثورة من نوعها ، من حيث الشكل ، فى التاريخ . مجتمعات كثيرة سابقة ، فى الشرق وفى أوروبا ، حتى فى العصور القديمة ، كانت قد شهدت ظاهرة ، إجتماع حشود من الناس غير منظمة ، بدافع السخط على أوضاع ما حتى يلتهب السخط متحولا إلى نوع من الهوس المجنون بالعنف الذى يكتسح أمامه كل شىء متجاوزا حتى أهداف الأفراد الذين كانوا يحلمون بالتغيير . ومجتمعات كثيرة شهدت تحول هذا الهوس « الجماهيرى » إلى أمانى يستخدمها سياسيون محترفون بغية فرض أوضاع إجتماعية أو سياسية جديدة عن طريق استئصال الخصوم فى عمليات صراع القوة الدامية إلى أن يظهر « أكثر الأقوياء قوة ودهاء » كما قال لافاييت نفسه ، قبل أن يقترح الثورى « المعتدل » سييس العشور ، على « جنرال » مغمور قوى الشكيمة يقود عدة كتائب مسلحة للمساعدة على وقف الفوضى وفرض النظام . . . ونحن نعرف بالطبع أن نابليون بونابرت كان هو هذا الجنرال المغمور قوى الشكيمة الذى دفعته مصادفات فريدة إلى رأس القائمة التى كان سييس يختار منها لكى يقوم بالانقلاب المطلوب ، فى حدود ما توهم سييس وزملاؤه السياسيون أنهم سيرسمون له . ولكن بونابرت فاق دهاؤه دهاء من اختاروه ، وإن لم يتفوق على مثله الأعلى الحقيقى ، كراسوس الرومانى ، الذى طلب أن يكون ديكتاتورا مطلقا مقابل أن يهزم سبارتاكوس وعبيده الثائرين وأن يمنعهم من الهرب من إيطاليا ، ومقابل أن يصون لروما جمهوريتها « تحت قناع ديكتاتوريته : » وامبراطوريتها « فى ظل سيفه » . . . فكراسوس لم يكن جنرالا مغمورا وإنما كان هازم البارثيين فى الشرق والغاليين فى الغرب ، وكان يعرف أنه لا بديل له ، وليس مجرد اسم فى قائمة من البدلاء . . فاق دهاء نابليون دهاء من اختاروه ، وحقق بالتدريج لنفسه ما حققه كراسوس دفعة واحدة ، مع فارق كبير ، هو أنه كان على نابليون أن يهزم ثورة الفرنسيين أنفسهم لا ثورة عبيدهم ، وأن يمهد لبناء امبراطورية لفرنسا غير تلك التى كان الملوك الذين أسقطتهم الثورة قد فقدوها فى الهند وأمريكا الشمالية وأوروبا نفسها . . .

كثيرة إذن هى الثورات المشابهة للثورة الفرنسية من حيث « النمط الشكلى » العام . ولكن الثورة الفرنسية تتفرد بتراثها . . ليس بالتراث الذى خلقته ، وإنما بالتراث الذى انبعثت روّحها من أنواره : إن طغيان نابليون وحروبه وغزواته والممالك التى دمرها وتلك التى أنشأها لأخوته وجنرالاته ، والشقاء والتعاسة اللذين نشرهما فى أوروبا وفى بلدان أخرى كثيرة ، لم تكن هى أهم نتائج الثورة الفرنسية ، بل كانت أهم نتائجها هى مقدماتها ، أو هى ، كما نعرف : بشارات عصر الأنوار . لقد كانت تلك البشارات نفسها نتيجة للتطور السريع العظيم الذى شهدته أوروبا منذ القرن الـ ١٥ أو انتهاء الحروب الصليبية ، ولكن هذه البشارات كانت تحتاج إلى عملية تكثيف واستخلاص شديدة التركيز ، لكى تتحول إلى عقلية سائدة ، وإلى قوانين وإدارة ومؤسسات ومناهج للبحث والعمل والتطبيق . ومن غرائب المتناقضات التى يسلم بها كل أصحاب مناهج التاريخ الاجتماعى والثقافى ـ أن هذه العملية لم تتحقق فعلا إلا فى ظل ديكتاتورية نابليون بالذات : كأنه كان وهو القبضة الحديدية التى أنتجتها فوضى الثورة ـ نقيضا للثورة ومحققا لمقدماتها.فى وقت واحد : إن البرلمان الذى أجبره على التسليم النهائى فى ما ليزون « بعد واترلو » هو نفس البرلمان الذى كونه نابليون ليكون «دمية » يفرض بها ضرائب تمويل حروبه وقوانين اعطائه كل السلطات . . ولكنه البرلمان الذى صاغ أيضا دستورا تم استخلاصه من « روح الشرائع » لمونتسكيو ، ومن كل ما كتبه التنويريون تحت عنوان : « العقد الاجتماعى » ، وهو نفسه أيضا البرلمان الذى كان قد كون اللجنة ـ من كبار فقهاء فرنسا ـ التى صاغت مجموعات « قوانين نابليون » الشهيرة . . . إلخ . .

وفى دورة أخرى عاشتها « بشارات عصر الأنوار » . . . وصلت إشعاعات هذه البشارات إلى البلدان الأخرى ـ كانت منها مصر نفسها ـ ليس عن طريق جيش الاحتلال البونابرتى كما يزعم البعض ، ولكن عن طريق « التعليم » الذى سعى إليه أبناء البلدان الأخرى أنفسهم ، محققين ـ دون أن يدروا غالبا ـ مفهوم روسو عن : « التحول الانسانى » من خلال « تعليم مختلف ، إنسانى : يعمد عقل الانسان وضميره باقرار قيمة المعرفة والنقد ، وقيمة المساواة والواجب والحق » . ومن الصواب فى الحقيقة أن نقول إن استفادة دولة نابليون ـ أول دولة مستقرة قامت بسبب الثورة ـ من بشائر الأنوار ، كانت تحاول أن تفرض فهما عنصريا لتلك البشائر ، بجعل : « الحرية والمساواة والأخاء » حقوقا مقصورة على الفرنسيين وحدهم ، أو حتى على الجنس الأبيض كما قيل فيا بعد ؛ ولكن الشعوب التى قهرها التفوق الأوروبى « الأبيض » أعطت لهذه البشائر دلالتها الانسانية الشاملة ، عندما سعت إلى أن تتعلمها . . . كان « المبشرون » من فلاسفة عصر الأنوار ، محض فلاسفة ، قدموا استبصاراتهم العامة ورؤاهم التى حققها السياسيون والجنرالات ـ وساعدهم فى ذلك مثقفون من نوعهم وفى خدمتهم ـ تحقيقا يجعلها محدودة الأفق وعادية . ولكن رؤى المثقفين الآخرين ، من أفريقيا وآسيا والعالم العربى ، الذين سعوا إلى : « تعليم مختلف » إنسانى . . . هم الذين كشفوا عن شمول دلالة تلك البشائر ، أو أعطوها ـ فى التطبيق العملى ـ ذلك الشمول .

ربما ـ إذن ـ يحتاج تاريخ عصر الأنوار وبشائره ، والثورة ، مقدمتها ونتائجها ـ إلى أن يكتبه مثقفون ينتمون إلى الشعوب التى أعادت للثورة الفرنسية قيمتها الحقيقية ! ◆

جمال محمود والبحث عن الأصاله









أسرة للفنان صلاح عنانى



الحرية تقود الشعب

● للفنان يوجين ديلاكروا ●

